L'OEIL

200 FRANCS · HUIT PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

SUISSE FRANCS 2.50 · BELGIQUE 34 FRANCS · NUMÉRO 22 · OCTOBRE 1956

L'ŒIL OUVERT SUR LE MONDE



Nous avons le plaisir d'annoncer la publication ce mois-ci d'un ouvrage qui inaugure une formule nouvelle dans l'édition d'art.

VENISE CONNUE ET INCONNUE

donnera pour la première fois une vision artistique et historique complète d'une des villes les plus justement célèbres du monde.

Tous les chefs-d'œuvre d'une école présentés dans leur cadre • La passionnante aventure d'une cité qui joua un rôle unique dans l'histoire universelle • Des documents inédits sur une civilisation qui a prodigieusement enrichi le monde occidental.

60 pages en couleurs • Nombreuses illustrations en noir • 200 pages format 31 × 24 cm. • 4500 francs • Editions française et anglaise • Texte de la célèbre romancière américaine Mary Mc Carthy (traduit par Marcelle Sibon) • Notes critiques d'André Chastel, Professeur d'Histoire de l'Art moderne à la Sorbonne • Tableau synoptique du Professeur Giovanni Mariacher.

Plus captivant qu'un roman • Mieux informé qu'un guide • Moins éphémère qu'un voyage.

ÉDITIONS DE L'ŒIL 67, rue des Saints-Pères, Paris 6e

Exclusivités - *France: Société Française du Livre, 57, rue de l'Université, Paris. Etats-Unis: Reynal & Co, New York. • Angleterre: A. Zwemmer Ltd, Londres.*





Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction : Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique : Robert Delpire.
Publicité : Odette-Hélène Gasnier, 67, rue des Saint-Pères, Paris VIe.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Josephine Powell : Une église inaccessible *; Cartier-Bresson :* L'Affaire Bonnard *; Lee Miller, Roland Penrose, Robert Capa, Brian Brake, Collection Man Ray :* 75 ans de jeunesse *; Lacoste, John D. Schiff, P. Delbo, Archives du Kroller-Müller et du Musée municipal d'Amsterdam :* De Stijl *; A.F.I., Giacomelli :* La Biennale.

Les photographies en couleurs sont de Giraudon : pages 13 et 14 ; Fleming : page 25 ; Conzett et Huber : pages 26-27 ; Lacoste : pages 28 et 39 ; A.F.I. : page 40.

Notre couverture : Les oiseaux volants, *lithographie de Picasso.*

Notre prochain numéro

Le lit et ses mystères • Un collectionneur courageux • Un voyage en Mésopotamie Les grands graveurs vénitiens • Le théâtre et les primitifs flamands • Dubuffet.

ABONNEMENTS

12 numéros

France et Union française : *2 200 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe (R.C. Seine 54A 14375) CCP Paris 11 96 432*
Suisse : *fr. s. 27.- ; G. de May, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique : *fr. b. 375.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 267-88 (Bruxelles)*
Angleterre : *£3.0.0.- ; A. Zwemmer Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London W.C. 2*
U.S.A. : *$ 8.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays : *francs suisses 31.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset



Samson assommant un Philistin. Détail des bas-reliefs de la face nord de l'église d'Aghthamar.

Une église inaccessible

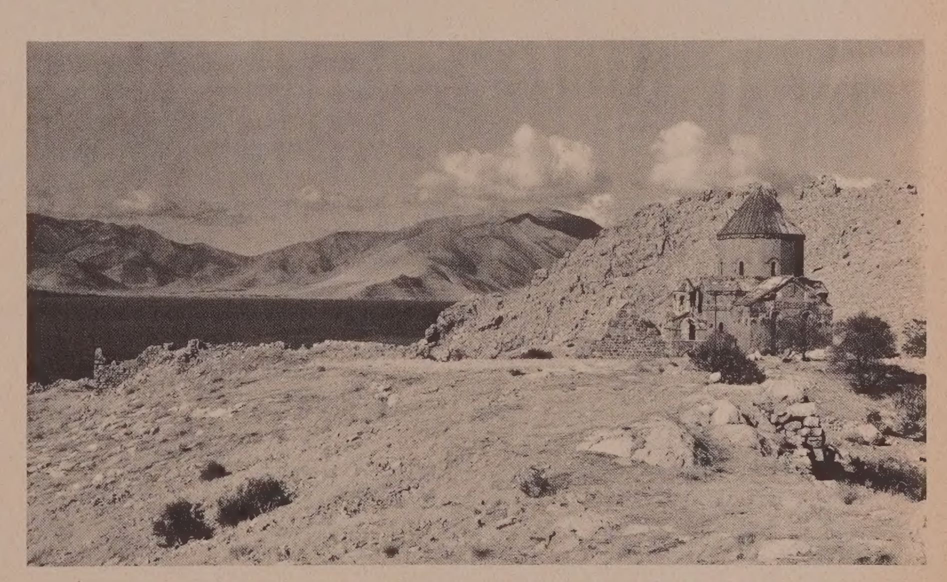
PAR ÉTIENNE COCHE DE LA FERTÉ
Reportage photographique de Joséphine Powell

Dans une île écartée de Turquie, un des jalons essentiels du développement de l'art chrétien n'est ni visité, ni entretenu

« Des trônes dorés sur lesquels siègent avec une gracieuse solennité des rois entourés de jeunes pages, aux visages resplendissants, des groupes de musiciens, des jeunes filles ravissantes. Il y a aussi des troupes d'hommes armés d'épées nues, des lutteurs, des lions et d'autres bêtes sauvages, des oiseaux au plumage multicolore... ». Ce sont là les termes qu'emploie l'historien arménien Thomas Ardzrouni pour décrire les murs peints à fresques du palais du roi Gagik sur le lac de Van ; le roi Gagik vivait au dixième siècle, il régnait sur le royaume de Varburagan, qu'il avait fondé dans une région montagneuse autour du lac de Van, à l'est du haut cours du Tigre. Il s'était rendu indépendant à la fois de la dynastie des Bagratides qui dominait l'Arménie et du calife de Bagdad. Il était puissant, il aimait la vie et les belles architectures. Son historien dit de lui : « Dieu dans sa puissance, prévoyant ce que serait Gagik, l'avait rempli dès le sein de sa mère de sa sagesse spirituelle. Il lui avait octroyé un visage resplendissant, une taille incomparablement belle. Droit et solide, d'un visage gracieux et noble, il avait une chevelure noire aux boucles frisées, des oreilles longues et charmantes ouvertes aux bonnes paroles... »

Mais aujourd'hui, dans le *Guide Bleu* consacré à la Turquie (éd. 1933), à peine trouve-t-on une allusion à toute la région ; il semblerait, à l'en croire, que rien ne doive s'offrir à l'amateur d'art dans cette province reculée : que sont donc devenues les constructions du roi Gagik ?

Cette province, le Khurdistan actuel, je la savais peuplée de monuments arméniens et seldjouks. Je supputais, tandis qu'au cours de deux campagnes de fouilles à Malatya (l'antique Mélitène) je passais de longs mois non loin du cours supérieur de l'Euphrate, combien il serait fructueux d'aller au-delà de ce fleuve... Du fait des obstacles administratifs, peu de voyageurs obtiennent ce privilège.



L'église d'Aghthamar dans l'île du lac de Van en Turquie. Xe siècle.

Sur l'île d'Aghthamar, dans les eaux du vaste lac de Van, si le palais du roi Gagik a complètement disparu, l'église de la Sainte-Croix, construite par le même monarque, subsiste presque intacte, miraculeusement préservée dans la solitude de cette région aujourd'hui dépeuplée, jadis siège successif de plusieurs civilisations florissantes. Le royaume d'Arménie y prospéra depuis la fin de l'Antiquité, et connut des heures heureuses, un art savoureux, avant que le démembrement, la dispersion, l'exil n'en tarissent les forces. Les Byzantins ne surent pas s'en faire un allié, une marche puissante à la limite de leur empire qui aurait pu les défendre contre les envahisseurs asiatiques. Le royaume d'Arménie avec sa capitale Ani, le royaume du roi Gagik et de sa dynastie des Ardzrouni, furent attaqués au lieu d'être « protégés », affaiblis ou conquis, au lieu d'être investis et fortifiés. Le résultat de cette politique fut la mainmise au XIe siècle des Turcs Seldjouks, venus des plaines de l'Asie centrale, sur ces massifs de montagnes pourtant difficiles à conquérir. D'ailleurs, les rivalités des féodaux arméniens n'avaient pas manqué de contribuer à cet affaiblissement. « Des princes aux mines joyeuses siégeaient sur des trônes royaux, vêtus de couleurs éclatantes, ils semblaient des jardins au printemps », nous dit un historien arménien contemporain. Joyeux mais menacés, ces princes n'ont pu défendre leur royaume. Le décor de l'église d'Aghthamar conserve heureusement quelque chose de ces splendeurs fragiles, en même temps qu'il est une profession de foi chrétienne d'un caractère tout à fait curieux.

Le roi Gagik — quand il eut reçu la couronne du calife de Bagdad et qu'il eut bien établi son pouvoir, après s'être construit un palais — commença en 914 l'église de la Sainte-Croix qu'il acheva en 921. Elle n'est pas grande (20 m. de haut max., 15 m. 40 de long et 12 m. 60 de large) et on a pu la comparer à une pièce d'orfèvrerie, tant elle offre d'ornements dans un espace restreint. Elle est construite selon le plan en croix grecque et elle est surmontée d'une coupole centrale sur tambour à 16 pans, flanquée de quatre absidioles qui

alternent avec les branches de la croix, elles-mêmes terminées par des absides. « Gagik disposait de l'architecte Manuel, un homme de science et de grande habileté, qui fit de l'église un chef-d'œuvre » ; il disposait aussi d'un moine qui l'aida pour les sculptures, poursuit l'historien Thomas Ardzrouni, notre précieux informateur. Chef-d'œuvre, certes, mais traditionnel quant à son plan qui adhère au type classique des églises arméniennes à plan central. C'est la décoration sculptée qui en fait un monument unique et, quoique connu des spécialistes, sans doute insuffisamment pris en considération par les historiens de l'art occidental. Devant la richesse du décor sculpté sur les murs en bel appareil de l'église d'Aghthamar, on ne peut que s'émerveiller d'un tel exemple, si peu suivi même en Arménie. On est conduit à s'interroger aussi sur les conséquences possibles d'une telle antériorité (le portail roman n'apparaît qu'un siècle plus tard), conséquences qui sont encore mal éclaircies. De plus, rien apparemment ne l'annonce : aux siècles précédents, différentes églises arméniennes avaient parfois présenté un portail sculpté, ou des médaillons sur un mur, mais jamais une décoration si complète ni si riche, que, d'ailleurs, les édifices plus récents ne chercheront pas à imiter.

Bien que l'état de l'église, aujourd'hui abandonnée, se dégrade, la conservation des sculptures est satisfaisante ; une faible partie en est cachée, vers le sud, par l'adjonction d'un porche à clocheton de date beaucoup plus récente. L'ensemble forme un étrange et exceptionnel assemblage de sujets religieux et profanes, dont la signification se laisse à peu près discerner.



Les animaux de la Création. Détail de la face est.

D'ailleurs, parfois, des inscriptions arméniennes éclairent l'iconographie. Le décor extérieur s'inspire de l'Ancien Testament (alors que l'intérieur, peint à fresques, est consacré à la vie de Notre Seigneur) et il ne s'écarte de la Bible que pour faire allusion à certains personnages étroitement liés à l'histoire arménienne ou à celle du fondateur du sanctuaire et de sa famille.

Le décor sculpté en bas-reliefs très plats comporte autour de la coupole une frise d'animaux, principalement des lièvres, qui se répète sur les corniches sous la toiture : mais à cette place elle s'enrichit, vers le sud, notamment, d'une série de têtes humaines curieusement alignées comme un trophée barbare. Des plates-bandes assez étroites encadrent la plupart des linteaux des fenêtres et sont ornées d'oiseaux ou de palmettes. Une très élégante frise court tout autour de l'église (voir ci-dessous), avec un décrochement sur la façade est ; elle se détache au milieu du mur nu avec un effet très heureux, et son dessin lourd et régulier accroche le regard comme la lumière : c'est un rinceau de vigne, dont les enroulements s'enrichissent, selon une coutume qui remonte à la romanité tardive, d'animaux, de cavaliers, de chasseurs, de combattants, de petits personnages qui font la cueillette et même, sur la face est (voir page 8), d'une silhouette princière assise à l'orientale, celle du roi Gagik probablement. C'est en tout cas un banqueteur qui tient une coupe à boire de la main droite et tend la gauche vers une grappe, en un geste peut-être chargé de signification symbolique. L'ensemble de la frise évoque, croyons-nous, les épisodes de la vie du prince : combats, chasses, banquets.

Détail de la frise sculptée décorant l'église.

Puis, en descendant le long des murs, vient une zone où saillent quelques protomés d'animaux, seuls hauts-reliefs de tout l'ensemble. Ils alternent d'ailleurs avec des oiseaux, des paons, des cerfs, des poissons, qui sont, eux, en bas-reliefs et forment un décor cette fois très aéré. La zone principale s'étend en dessous ; elle est limitée en bas par un bandeau continu purement décoratif, où des grappes dans des palmettes entrouvertes sont incluses dans des enroulements réguliers. Sur cette assise végétale règne tout le décor figuré, à l'exception de quatre grandes figures d'évangélistes, dans les quatre frontons triangulaires, qui dirigent leur geste bénisseur aux quatre points cardinaux, « couronne de joie de la Sainte Eglise », selon l'expression d'Ardzrouni. Les figures sont en général un peu plus petites que nature ; elles sont en pied, surmontées de médaillons encadrant de saints personnages qui ne sont pas tous identifiés.

Vers l'est, le médaillon central contient le buste d'Adam (voir page 8). Une inscription biblique ne laisse pas de doute à cet égard et éclaire en même temps une part importante de l'iconographie, la plus curieuse peut-être et la plus rare, la foule des animaux de toute sorte et de toutes dimensions qui égayent de leurs attitudes réalistes ou hiératiques toutes les façades ; on lit en effet : « Et Adam donna un nom à tous les animaux et à toutes les bêtes sauvages ». C'est donc la Création qui est ainsi évoquée. C'est elle qui justifie la richesse et la diversité du répertoire animalier, dont plusieurs spécimens, sur cette façade même, sont à mettre en relation directe avec la figure centrale de notre premier ancêtre. Des figures de saints debout, rigoureusement frontales et portant de longues draperies ou des vêtements ecclésiastiques, s'expliquent d'une manière tout différente : ce sont, aux extrémités gauche et droite, les annonciateurs du Christ, saint Jean Baptiste et le prophète Elie, à droite et à gauche de la fenêtre, les apôtres saint Thaddée et saint Bartholomé qui passent pour avoir les premiers introduit l'Evangile en Arménie ; ils firent de celle-ci une terre apostolique et justifient par là les prétentions à l'indépendance de son patriarche et de son Eglise ; aux deux plans intermédiaires, à gauche sur notre photo, saint Grégoire l'Illuminateur des Arméniens qui convertit le roi Tiridate, fondateur de la religion officielle en 301, et à droite saint Thomas. La présence de celui-ci à cette place d'honneur se justifie parce que ses restes avaient été transférés en Arménie et que la dynastie Ardzrouni le tenait en vénération particulière. Ainsi, sur cette abside, le décor s'élève jusqu'au grand sujet de la Création et glorifie en même temps l'introduction du christianisme en Arménie, et l'ancienneté de cet événement.

Vers le sud, l'illustration est plus riche encore et surtout plus fantaisiste, disposée avec une liberté qui s'associe à de naïves conventions, comme la disposition sur deux registres superposés : celle-ci implique un manque presque total de connaissance des lois de la perspective optique, oubliées depuis la fin de l'Antiquité. Sans pouvoir épuiser le contenu de ces images, signalons, dans la partie qui s'étend à gauche du portique, l'histoire de Jonas qui s'ouvre sur une grande barque bien mâtée, auprès de laquelle la baleine apparaît deux fois sous des formes monstrueuses et diverses ; puis une figure qui est peut-être Moïse, le Christ trônant sous une arcade avec un ange auprès de Lui, et surtout la massive et lourde image de la Vierge trônant avec le Christ, entourée de deux anges, d'aspect si oriental avec ses grands yeux en amande, ses draperies stylisées, ses mains lourdes, son regard fixe et pénétrant (voir page 8). Le portique nous cache vers l'extrémité droite des épisodes de la vie de David et surtout deux saints arméniens, Hamazasp et Sahak, deux princes de la famille du roi Gagik martyrisés par les Arabes au VIII[e] siècle, et que leur parenté avec le fondateur désignait tout naturellement pour être représentés dans cette figuration : le politique et le spirituel militaient à la fois en faveur de cette présence. Des médaillons où prennent place des saints, des personnages de l'Eglise, surmontent partout ces scènes, sauf vers l'extrémité droite où s'élève, au-dessus des autres, la silhouette démesurée du géant Goliath. Ici encore la famille du fondateur se trouve glorifiée auprès de David, dont la présence est peut-être due à une préférence personnelle du roi.

Au centre de la façade ouest (voir ci-dessus), dans l'axe même de la figure du roi assis au milieu des vignes, à l'est (si l'on accepte cette identification tentante), on retrouve Gagik, dont la personne est mise en vedette autant que faire se pouvait dans cette illustration sacrée. Banqueteur mystique, à l'est, il apparaît, vers l'ouest, en pieux donateur ; Thomas Ardzrouni le décrit ainsi : « En face (du Sauveur), on voyait un portrait avec auréole et parfaitement ressemblant du roi Gagik, portant sur ses bras, avec une sublime ferveur,



Le Roi Gagik offrant au Christ le modèle de l'église. Bas-relief de la face ouest.

Les bas-reliefs sur l'abside est.

l'effigie de l'Eglise comme si elle était un vase d'or rempli de manne, comme une cassolette d'or exhalant des parfums ». Des anges soutiennent la croix, aux extrémités, des séraphins couverts d'yeux montent la garde. La robe de Gagik avec ses oiseaux, ses entrelacs, ses cercles concentriques est la reproduction caractérisée de tissus orientaux, sassanides certainement. On notera aussi le visage des deux anges et leurs regards inclinés vers la croix : mais le Christ, comme Gagik, fait face au spectateur.

Du côté du nord (voir page 9), les figures, pour la plupart tirées de l'Ancien Testament, se serrent les unes auprès des autres, comme dans la crainte de laisser l'air circuler. Adam et Eve, les Trois Hébreux dans la fournaise, Samson, Daniel en orant, entre deux lions héraldiques, alternent avec des scènes de chasse, des combats d'animaux, des ours, des lions, des lièvres et enfin, silhouettes singulières et dominatrices, trois saints cavaliers terrassant des dragons : Théodore, Serge et Georges (deux seulement visibles ici, le troisième en retour). On admirera la verve avec laquelle est dessiné Samson (voir page 4), figure d'un style médiéval déjà classique, dirait-on, tandis que d'autres personnages se raidissent dans une dignité quelque peu enfantine, mais jamais maladroite.

On a déjà proposé diverses explications de cette décoration ; on a noté que les scènes principales s'inspiraient des énumérations de la *commendatio animae*, la prière par laquelle les plus anciens chrétiens recommandaient à Dieu les âmes des défunts en le priant de les délivrer du Malin comme les Trois Hébreux le furent de la fournaise, Abraham de l'obligation de sacrifier son fils, Jonas de la baleine, etc. Cette source d'inspiration nous ramène à l'époque paléochrétienne et, en effet, ces scènes se retrouvent pour la plupart dans les catacombes et sur les sarcophages antiques, ou même sur l'orfèvrerie ; de même les rinceaux paraissent empruntés à la sculpture copte et, dans certains détails, présentent des analogies avec les sarcophages de Ravenne. Aux thèmes paléochrétiens s'ajoute le répertoire animalier en accord avec l'idée de la Création introduite par Adam : « sangliers et lions, taureaux et ours affrontés figurent les oppositions de leurs natures, ce qui plaît fort aux penseurs », remarque finement Ardzrouni. D'autres éléments sont des allusions à l'Arménie, à l'évangélisation de celle-ci, à ses saints, à ceux de la famille du dynaste fondateur et à sa munificence. Il y a là une glorification sur plusieurs plans qui constitue un élément de propagande politique. Mais certaines scènes, comme celles de Samson et de David, sont exceptionnelles, de même que l'abondance des animaux, en dépit des explications données, paraît surprenante. Sans doute faut-il croire que Gagik, « roi doué d'une intelligence universelle [qui] eut aussi l'idée de tracer de sa propre main, avec le concours de plusieurs artistes, les dessins et plans de lieux de plaisance », intervint dans l'établissement de la décoration et fit prévaloir certaines prédilections personnelles. Ainsi se vérifierait, une fois de plus, le fait qu'une forte personnalité est ce qui rend le plus malaisé les explications des historiens de l'Art.

Dans l'ensemble, l'iconographie du monument ressuscite, au seuil du moyen âge, un répertoire paléochrétien tombé en désuétude depuis longtemps et dont il n'est pas facile de retrouver le cheminement à travers l'Egypte et la Syrie. Mais le style est plus inattendu encore, et ne peut s'expliquer entièrement par la comparaison avec d'autres monuments arméniens.



La Vierge Marie trônant entre deux séraphins. Détail des bas-reliefs de la façade sud.

La raideur, la frontalité des personnages, leur donnent un caractère plus naïf que l'art byzantin de cette époque: Aghthamar est, par son style (byzantin à la base), nettement appuyé sur l'Orient, sur des miniatures syriennes, peut-être, mais aussi sur l'art copte dont l'influence lointaine apparaît dans le décor végétal, dans le groupe de la Vierge aussi, qui ressemble aux fresques d'une chapelle de Baouit. Les images de Gagik sont, elles, de caractère sassanide, et sassanides aussi de tradition sont les groupements symétriques d'animaux. Enfin le détail des têtes alignées sous la toiture paraît dériver des décors de palais parthes. Comment tous ces éléments se sont-ils amalgamés, comment cette tradition paléochrétienne s'est-elle trouvée reprise ? Malgré la personnalité du roi Gagik, on ne peut lui faire crédit d'un pouvoir d'invention tel que toute la décoration du monument lui soit due. Nous croirions volontiers, à la lumière des découvertes de ces dernières années, en Jordanie, en Syrie, que des décors de stucs de palais post-sassanides, ommeyades ou toulounides, pourraient expliquer la conception des bas-reliefs et leur style, sinon l'iconographie. Cette tradition se maintiendra après le Xe siècle et le mode du décor sculpté d'Aghthamar, exceptionnel en Arménie, passera en Géorgie et de là influencera l'art médiéval russe, à Wladimir, notamment. Dans les Balkans, en Grèce et même en Italie, les églises byzantines seront ornées parfois de plaques sculptées, encastrées dans les murs extérieurs, écho assourdi, peut-être, du style narratif d'Aghthamar.



Bas-reliefs sur la façade nord.

L'église de la Sainte-Croix comporte aussi un décor peint à l'intérieur de l'église, selon les normes les plus classiques cette fois. Des scènes de la Vie du Christ y sont représentées : Nativité, Massacre des Innocents, Noces de Cana, Crucifixion, Résurrection, etc. Le style est très proche de celui des sculptures, et nettement orientalisant. Moins bien préservé que le décor sculpté, il remonterait aussi au Xe siècle et serait, aux dires de ceux qui l'ont examiné, pur de restaurations et de retouches, affirmation qui demanderait à être contrôlée.

On ne saurait exagérer l'intérêt de ce monument : c'est un vestige unique, préservé par hasard dans un lieu d'accès difficile, un jalon essentiel dans l'art médiéval encore que planté sur une voie détournée. Mais il se dégrade; les fenêtres, visibles encore sur les photographies publiées par Strzygowski en 1918, manquent sur nos vues : la pluie et le vent s'engouffrent par les ouvertures et effleurent ces parois précieuses. Les sculptures se délitent et, faute d'entretien, les murs se disloqueront un jour. Quel mécène, quel musée de cloîtres s'intéressera à ce joyau perdu et fera comprendre aux autorités turques qu'il y a là un trésor commercialement négociable ? que, plutôt que de le laisser perdre, il faudrait le confier à des mains secourables et généreuses ? Les finances de la Turquie y trouveraient leur bénéfice, comme les amateurs d'art leur plaisir.

E. C.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez A. Sakisian, Notes on the sculpture of the Church of Aghthamar *dans Art Bulletin, 1943, et S. Der Nersessian,* Armenia and the Byzantine Empire, *Cambridge, Mass. 1947.*

L'Affaire Bonnard

PAR HENRI PERRUCHOT

La succession de ce grand peintre a donné lieu à un procès passionnant dont l'issue permettra de préciser les droits de l'artiste sur son œuvre



Les dessins de Bonnard illustrant cet article sont des croquis marginaux extraits de la 628-E8 d'Octave Mirbeau, publiée en 1928.

C'est une affaire tout à la fois des plus pénibles et fort curieuse que celle de la succession Bonnard. Mais son intérêt dépasse largement celui d'un cas particulier, aussi piquant soit-il. En vérité, cette affaire éclaire d'un jour cru la condition de l'artiste au regard de la loi et de la jurisprudence dans certaines circonstances données.

Nous essaierons d'abord d'en préciser l'historique.

Vers 1893, le peintre Pierre Bonnard — il avait alors vingt-six ans, étant né le 3 octobre 1867 — fit la connaissance d'une jeune femme, modèle de son état, qui se présenta à lui sous le nom de Marthe de Melliny.

Marthe de Melliny devait être la femme de sa vie. Thadée Natanson, dans son livre *Le Bonnard que je propose*, en a tracé un fin portrait : « Elle avait déjà, d'un oiseau, gardera toujours, l'air effarouché, le goût de l'eau, de se baigner, la démarche sans poids, qui vient des ailes, les talons hauts et minces aussi grêles que des pattes et jusqu'au plumage vif. Mais la voix caquette plus qu'elle ne chante, et souvent un enrouement l'assourdit. Menue, délicate, alarmant depuis toujours les autres et soi-même sur sa santé, elle en a pour cinquante ans encore à faire mentir les médecins qui l'ont depuis longtemps condamnée. C'est le plus constant modèle — sans si souvent le savoir — du peintre, pour lequel, bien heureusement, elle ne pose, autant dire, jamais. Il n'en a guère besoin tant il la regarde constamment vivre et ses mouvements naître les uns des autres avec un naturel qui ne s'apprend ni ne s'oublie. Bonnard trouvera dans les attitudes où il la surprend l'origine de quelques-unes de ses plus magnifiques peintures. Dans le mobilier des Bonnard, généralement sommaire, leurs timidités appariées, devant les autres, parlent peu, mais n'ont pas besoin de dire qu'elles s'étayent. »

D'où venait cette Marthe de Melliny ? qui était-elle ? Bonnard l'ignorait plus ou moins et, apparemment, ne s'en préoccupa guère. Si elle glissa à des confidences avec le peintre, elle mêla vraisemblablement beaucoup de fantaisie imaginative au récit de ses années antérieures. En tout cas, elle lui mentait manifestement en prétendant s'appeler Marthe de Melliny ; son vrai nom était, en effet, Maria Boursin. Elle ne lui mentait pas moins lorsqu'elle lui assurait n'avoir absolument aucune famille.

La liaison du peintre et de Marthe, contrairement à ce qu'avait d'abord cru, peut-être, la jeune femme — d'où, probablement, une part de ses cachotteries initiales — au lieu de tourner court, se prolongea. Marthe aurait alors pu avouer ses mensonges. Elle n'en fit rien. En 1909, alors que la liaison durait depuis déjà seize années, Bonnard en était toujours à ignorer la véritable identité de sa compagne : il la désigna sous le nom de Marthe de Melliny dans le testament qu'il rédigea cette année-là.

Le temps passa. En 1925, après trente-cinq années d'existence commune, Pierre Bonnard et Maria Boursin régularisèrent leur situation. La femme du peintre fut, en cette occasion, bien obligée de révéler son nom réel. Elle persista, toutefois, dans son autre mensonge et déclara à l'officier d'état civil, qui procédait au mariage, qu'elle avait perdu ses père et mère, bien qu'à ce moment-là, cette dernière vécût encore.

Telles sont les origines de l'affaire qui allait se nouer, en 1942, au moment du décès de Mme Bonnard.

Une des dernières photos de Bonnard prise au Cannet à la fin de 1944.

La femme du peintre mourut le 23 janvier, sans avoir pris la précaution de rédiger un testament. Bonnard ne connaissait d'aucune manière la législation successorale. En outre, il n'aurait certainement jamais imaginé que sa femme pût posséder un patrimoine quelconque. Il ne se soucia donc pas d'alerter les services de l'Enregistrement afin de leur déclarer la succession de son épouse.

Neuf mois plus tard, l'Enregistrement le rappelait à l'ordre. Bonnard, surpris, consulta un homme de loi. Que lui voulait-on ? Il apprit ainsi que, contrairement à ce qu'il avait pu supposer dans sa candeur, sa femme, épousée sans fortune mais aussi sans contrat, possédait bel et bien un patrimoine, lequel était tout simplement constitué par la moitié de la communauté conjugale.

Puisque sa femme n'avait pas de famille, il en était bien l'héritier. Malheureusement, comme Mme Bonnard était décédée intestat, le peintre se verrait contraint de subir diverses formalités : des scellés seraient apposés sur ses ateliers, où l'on procéderait à un inventaire complet ; il devrait présenter une requête à fin d'envoi en possession au titre de successeur irrégulier ; il devrait également fournir une caution, etc.

Bonnard, alors âgé de soixante-quinze ans, s'effraya de toutes ces tracasseries ; il concevait pareillement assez mal d'être obligé de payer des droits sur ses propres œuvres. Que faire ? Une personne charitable, le voyant dans un tel émoi, lui conseilla — étrange conseil ! — de fabriquer un faux testament en sa faveur. A qui porterait-il préjudice ? A personne. Bonnard, qui était l'innocence même, ne vit pas malice à la chose. Sans se préoccuper de modifier en quoi que ce fût son écriture, il rédigea le faux qui le délivrait.





C'était trois jours après l'arrivée des Allemands à Cannes.

Affaire classée. L'âme en paix, Bonnard retourna à sa peinture. Il n'entendit plus parler de rien. Quand il mourut, le 23 janvier 1947, il eût été certainement bien étonné si quelqu'un eût pu lui révéler les batailles de prétoire auxquelles n'allait pas tarder à donner lieu sa succession.

Une succession toute simple

Bonnard avait un frère et une sœur, dont les enfants respectifs — parmi eux se trouve Charles Terrasse, le conservateur du Palais de Fontainebleau — étaient normalement les héritiers du peintre. La succession se présentait le plus banalement du monde.

Las ! elle devait se compliquer rapidement.

On écrit la biographie des grands artistes. Leurs œuvres, bien souvent, ont aussi leur histoire — une histoire qui prend facilement un tour balzacien par les passions allumées, les heurts d'intérêts, ce mélange hautement explosif que forment, en se combinant, l'Art et l'Argent.

Formé de plusieurs centaines de numéros, l'œuvre que laissait Bonnard valait, en monnaie sonnante, une fortune. A la suite de pourparlers, qui restèrent sans résultat avec un marchand de tableaux —, le mauvais conseiller de Bonnard, seul détenteur du triste secret, pensa qu'il pourrait être avantageux de découvrir de nouveaux candidats au patrimoine artistique du maître disparu. Des recherches généalogiques furent entreprises du côté de la famille de Mme Bonnard, qui aboutirent à la découverte de l'existence des demoiselles Bowers, nièces de la femme du peintre. Instruits à ce moment des conditions dans lesquelles Bonnard avait, en 1942, usé d'un faux testament, ses héritiers acceptèrent aussitôt l'intervention des demoiselles Bowers et s'offrirent à leur remettre la moitié des biens de la communauté.



Aucun accord, toutefois, ne fut conclu, car les parties en présence ne réussirent pas à s'entendre sur la façon dont il convenait d'envisager cette communauté. Et c'est en cela, précisément, que réside l'intérêt — majeur — de cette délicate affaire.

Les deux thèses qui s'affrontent se résument de la manière suivante :

Pour les collatéraux de l'artiste, la communauté ne peut être constituée que par les œuvres de Bonnard définitivement détachées de lui et déjà divulguées à la date du décès de Mme Bonnard : œuvres livrées au commerce ; à tout le moins, œuvres exposées ou œuvres dont la reproduction fut autorisée par l'artiste. Les autres œuvres se trouvant à cette époque dans les ateliers de l'artiste doivent être considérées comme des œuvres demeurées propres à leur créateur, des œuvres sur lesquelles il ne s'était pas encore prononcé, sur lesquelles, en conséquence, sa maîtrise restait totale et qu'il pouvait parfaire ou anéantir à son gré.

Les demoiselles Bowers ne l'entendent pas de la sorte : à leurs yeux, la communauté ne saurait être ainsi réduite. Toutes les œuvres existant dans les ateliers de Bonnard appartiennent à cette communauté quel que soit leur état et par le seul fait de leur matérialité. Poussant plus loin, elles demandent que Bonnard — c'est-à-dire, en l'occurrence, ses héritiers — soit privé de la totalité de ces œuvres par application des peines du recel, sanctionnant l'usage d'un faux testament.

Procédures compliquées

La succession Bonnard a déjà suscité de longues procédures.

Les demoiselles Bowers portèrent d'abord l'affaire sur le terrain pénal. Elles déposèrent contre les héritiers du peintre une plainte en faux, usage de faux et recel. En septembre 1952, le juge d'instruction de Grasse délivrait une ordonnance de non-lieu, que devaient successivement confirmer la cour d'appel d'Aix et la cour de cassation.

Au civil, les demoiselles Bowers furent plus heureuses. Le tribunal de la Seine, présumant la mauvaise foi de Bonnard, le déclara, en effet, receleur de ses propres œuvres, plaça la totalité de ces dernières dans la communauté et accorda aux plaignantes l'intégralité de ce qui existait en janvier 1942.

Appel de ce jugement fut, naturellement, fait. La première chambre de la cour d'appel de Paris l'infirma en constatant que le peintre n'avait pas eu l'intention de frustrer des héritières dont il ignorait l'existence et à qui le faux testament n'avait jamais été opposé ni par Bonnard ni par ses héritiers. La première chambre ordonnait donc le partage de la communauté entre les deux familles, précisant que feraient partie de cette communauté les œuvres suffisamment abouties et d'une valeur vénale suffisante. Des

Pierre Bonnard : La Femme au bain. *120×110 cm. Collection particulière, Paris.*



Vuillard : Maquette pour le portrait de Bonnard. *Colle sur papier. 114×143 cm. 1925. Petit Palais, Paris.*



experts étaient commis à cet effet pour opérer cette sélection.

Le jugement ne satisfit personne. Aussi deux pourvois en cassation ont-ils été déposés, l'un par les demoiselles Bowers, l'autre par les héritiers du peintre.

A l'heure où j'écris ces pages, le jugement de la cour de cassation n'a pas encore été rendu. Quel qu'il soit, son importance sera considérable, car il fixera la jurisprudence en matière d'œuvre picturale.

Nous devons, en effet, élever maintenant le débat.

Le problème d'ordre général que pose l'affaire Bonnard ressortit essentiellement au droit de l'artiste sur son œuvre.

Chacun sait que la communauté conjugale est constituée par les biens acquis durant le mariage, à l'exception des biens strictement personnels tels que souvenirs de famille, instruments de travail, etc. Si l'un des conjoints est un artiste, un écrivain, un musicien, etc..., ses œuvres appartiennent de droit à la communauté.

En cas de dissolution de cette dernière, l'autre conjoint (ou ses ayants droit) garde la propriété de la moitié de cette communauté. La chose va de soi quand il s'agit des biens patrimoniaux ordinaires, mais il serait, on l'avouera, difficile de l'envisager absolument de la même manière quand il s'agit d'œuvres de l'esprit. En

effet, pour un artiste, la mise en communauté représente une aliénation peut-être prématurée, constituant une grave entrave à la liberté de sa création. Elle soustrait l'œuvre à cette souveraine maîtrise que lui reconnaît la loi, et l'empêche de fixer seul l'heure de sa divulgation.

C'est pour résoudre ces contradictions que l'on a essayé d'atténuer les conséquences de cette dépossession.

Alors qu'initialement, les œuvres appartenant à la communauté étaient aussi bien les œuvres *encore inédites* que les œuvres publiées, la jurisprudence de la cour de cassation, fixée depuis déjà longtemps en matière d'œuvres littéraires et d'œuvres musicales, admet que seul le produit de l'exploitation des œuvres publiées au cours du mariage ou antérieurement tombe dans la communauté. Les manuscrits — littéraires ou musicaux — existant au moment de la dissolution de la communauté demeurent donc personnels à l'écrivain et au musicien.

Cette jurisprudence, on n'a pas eu l'occasion, avant l'affaire Bonnard, de l'appliquer à des artistes plasticiens. Pourquoi n'en bénéficieraient-ils pas, eux aussi ?

Puisque l'on exclut de la communauté les œuvres littéraires ou musicales en manuscrits, c'est-à-dire inédites, on devrait en bonne logique, exclure également de la communauté ce qui, pour un artiste, est l'équivalent de ces œuvres manuscrites, c'est-à-dire ses projets, ses ébauches et aussi toutes les œuvres qu'il estime insuffisamment accomplies ou qu'il ne veut pas livrer au commerce.

Une distinction difficile à faire

C'est une solution nuancée mais d'une difficile application que la cour d'appel de Paris adopta lorsqu'elle eut à se prononcer sur l'affaire Bonnard. Elle fit une discrimination entre œuvres suffisamment achevées et œuvres seulement ébauchées. Malheureusement, il n'existe, pour établir cette distinction en dehors de la volonté de l'artiste, que des critères fort imprécis. Que faut-il, en outre, entendre par valeur vénale suffisante ? A un certain degré de célébrité, tout ce qui sort des mains d'un homme, fût-ce trois lignes sur une carte postale, possède une valeur vénale non négligeable. Pour juger de l'achèvement des œuvres, la cour d'appel s'en remit aux soins d'experts. Dans sa pensée, ce fut certainement sagesse. En pratique, cela revient à nier la souveraineté du peintre sur son œuvre, souveraineté qu'on lui a précédemment reconnue lors de l'affaire Rouault. Le jugement des experts l'emporte sur le jugement de l'artiste lui-même. Ce sont les experts qui décident, et non lui, si telle ou telle de ses œuvres est suffisamment achevée, et si elle doit être divulguée et livrée au commerce sans son assentiment et même contre sa volonté.

Une décision attendue

Pour bien saisir l'importance de l'affaire Bonnard, il faut oublier les circonstances particulières de cette affaire, notamment le fait que Bonnard est mort à l'heure où elle se juge. Il convient de se placer dans des circonstances telles que l'on ait à fixer les droits du conjoint ou de ses héritiers *en face d'un artiste vivant.* Si l'on applique la doctrine de la cour d'appel de Paris, on peut fort bien aboutir à un drame comme celui-ci :

Un peintre de grand mérite, célèbre, aux œuvres recherchées, haut cotées, divorce. Sa femme a le droit de faire apposer les scellés sur ses ateliers, séquestrer ses toiles, et opérer, par le soin d'experts, un tri parmi ses œuvres. Et l'artiste n'aura qu'à se taire ou (le cas s'est produit) à mourir de désespoir. Son propre jugement ne comptera aucunement. Ses protestations seront vaines. Les experts seront seuls qualifiés pour déterminer le degré d'achèvement des tableaux sur lesquels ils auront à se prononcer : ils se substitueront au créateur pour décider de la publication de ses œuvres...

N'est-ce pas troublant ?

Et ne peut-on formuler l'espoir que cette autonomie et cette souveraine liberté qui ont déjà été accordées aux littérateurs et aux musiciens ne soient pas refusées à ceux qui matérialisent leur pensée sur la toile par le jeu prestigieux des lignes et des couleurs ?

H. P.



Si vous voulez en savoir davantage

Lisez les journaux quotidiens qui vous renseigneront sur l'issue des débats de la cour de cassation.
Vous pouvez consulter également, entre autres ouvrages consacrés à Bonnard, ceux de : Claude Roger-Marx (Paris, 1924 et 1931), Charles Terrasse (Paris, 1927), Georges Besson (Paris, 1934), Pierre Courthion (Lausanne, 1945), John Rewald (New York, 1948).



Soixante-quinze

A l'occasion de l'anniversaire du peintre, un de ses proches a rassemblé des images illustrant les étapes marquantes de sa vie

Bien des raisons s'opposent à ce que l'on tente d'établir un compte rendu biographique de la vie de Pablo Picasso. La première est qu'il a encore tout loisir de venir surprendre et déconcerter le monde en faisant prendre à son œuvre un nouveau départ comme il l'a déjà fait si souvent, ce qui amènerait à modifier toutes les analyses faites jusqu'à présent de ses activités.

Accompli quotidiennement par Picasso, l'acte créateur est pour lui une lutte continuelle. Il ne conçoit pas l'art comme un exercice d'esthétique destiné à produire la perfection, c'est sa vie. Chez lui, l'œuvre et l'existence sont si intimement liées qu'il ne peut demeurer oisif. Ceci est aussi vrai aujourd'hui qu'il y a 50 ans. Sa mémoire est remarquablement vive et les images qui ont hanté sa jeunesse réapparaissent aujourd'hui encore avec autant de fraîcheur que si elles s'étaient présentées à lui pour la première fois dans ses rêves de la nuit écoulée. C'est pourquoi il n'est pas sans intérêt de rechercher, tant dans le milieu où il a vécu que parmi les amis qu'il a connus, ce que sont ces images.

Les 75 années qui ont précédé l'anniversaire de Picasso que l'on va fêter le 25 octobre ont vu s'accomplir des bouleversements dont les conséquences sur notre mode de vie sont sans précédent dans l'histoire. Personne n'ignore qu'au cours de cette période, les inventions de la science ont été absorbées avidement et presque sans discrimination. Mais la renommée universelle dont jouit Picasso aujourd'hui risque de faire oublier que la révolution qui s'est poursuivie parallèlement dans le domaine artistique ne fut pas accueillie dès l'abord avec la même ferveur et que l'œuvre de Picasso, notamment au début de sa carrière, fut tournée en ridicule et considérée comme un danger pour la société. Il est devenu difficile d'apprécier à leur juste valeur le courage indomptable et la puissance de vision qui animaient Picasso et devaient lui permettre de triompher. De tous les éléments qui participèrent à la révolution des arts visuels, seuls la photographie et ses dérivés, le cinéma et la télévision, ont toujours été considérés comme une forme respectable du progrès, peut-être parce qu'ils s'appuient essentiellement sur la technique scientifique et ne peuvent par conséquent être considérés exclusivement comme des arts. C'est ainsi qu'il devient de plus en plus facile de trouver les éléments nécessaires à établir un compte rendu visuel d'événements. Le photographe est devenu biographe et en ce qui concerne Picasso, la tâche se trouve grandement facilitée par le fait qu'il ne répugne pas à se faire photographier, mais aussi parce que plusieurs photographes éminents sont devenus ses amis intimes.

Avant que l'usage de la camera fût généralement répandu, ces possibilités n'existaient pas. Les photographes étaient rares et maints événements que nous aurions aimé pouvoir revoir aujourd'hui n'ont laissé aucune trace visuelle. Que ne donnerait-on pas pour posséder des photographies du banquet donné en l'honneur du douanier Rousseau par Picasso, dans son atelier du Bateau-Lavoir, ou encore du mariage de Picasso avec Olga Koklova auquel Apollinaire et Max Jacob assistaient en qualité de témoins. Pour la première période, nous avons heureusement d'autres moyens de jalonner par l'image la biographie de Picasso. Dès sa jeunesse, le don, que son père encourageait, de faire

Picasso à Vallauris en 1955. Le peintre a toujours eu un goût très vif pour le déguisement. Aujourd'hui, il aime encore étonner ses amis en apparaissant dans les costumes et les attitudes les plus inattendus.

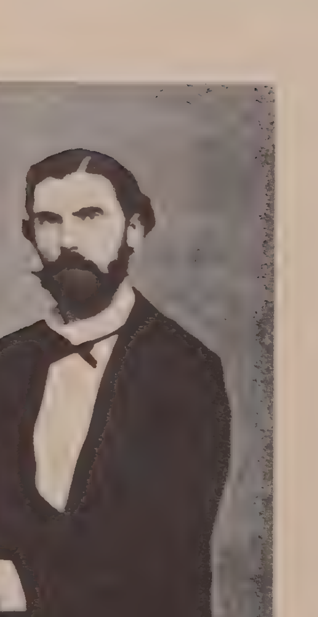
PAR ROLAND PENROSE

ans de jeunesse









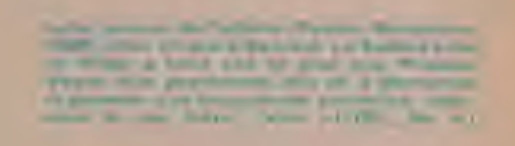


A gauche :

Ci-contre :



[illegible]





[illegible]

Ci contre :

[illegible]

A droite :

[illegible]



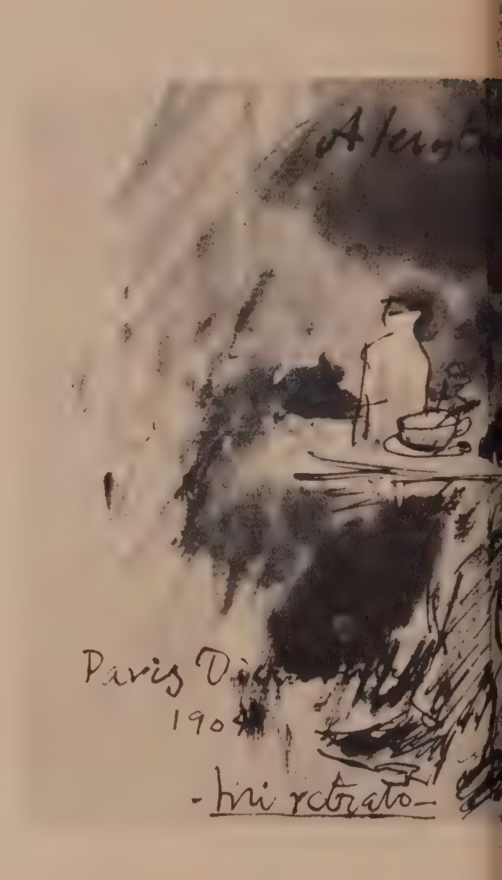
Costume de Lola noir
ceinture bleu — col blanc
Moi costume blanc — pantalons bleu marin
chevrot bleu



Costume rouge vermillon
boutons dorés
chaussures mordorés



Picasso en 1901 ne portait pas le haut de forme. Dans ce croquis à l'encre, fait à Barcelone, il s'est coiffé par jeu du couvre-chef alors de rigueur chez les bourgeois.



de rapides esquisses lui a permis de figurer son entourage et ses pensées. Les lettres qu'il adressait dans son enfance à sa famille et plus tard à ses amis sont richement illustrées ; elles constituent ainsi un miroir de sa vie et de ses amis. Picasso a fait en outre d'innombrables croquis d'après lui-même, pleins d'humour et de sensibilité ; il a fait également des dessins de ses premiers voyages à Barcelone, Madrid et Paris. Jusqu'à la période cubiste les autoportraits sont nombreux. Nous avons maintes preuves qu'il était intéressé par son aspect physique, non seulement tel qu'il pouvait le voir dans son miroir mais aussi tel que le voyaient les autres, de profil, devisant avec des amis ou travaillant. Gertrude Stein prétendait que l'acuité de son regard était telle qu'il pouvait voir les coins arrondis. Il ne fait aucun doute en effet que Picasso est capable de sortir de lui-même et de se voir tel qu'il est ; il aime à se peindre dans toutes sortes de situations réelles ou imaginaires. Nous le voyons, emmitouflé dans un lourd pardessus, se rendant à Paris avec Sebastian Junyer, assis nu à côté d'une Olympia noire dans un hôtel à Barcelone, se promenant avec son chien ou allongé sur la plage, palette en main, vêtu d'une toge. La variété de ses coiffures — casquettes, chapeaux hauts de forme, bérets et sombreros à larges bords — témoigne de son plaisir de se déguiser. Le dessin de lui le plus inattendu le représente de profil, avec une petite moustache en désordre et coiffé de la haute couronne des Pharaons. Ce déguisement rappelle la remarque historique faite plus tard par le Douanier Rousseau d'après laquelle Picasso et lui étaient les deux plus grands peintres de leur époque : « Moi dans le style moderne, et vous dans le style égyptien. »

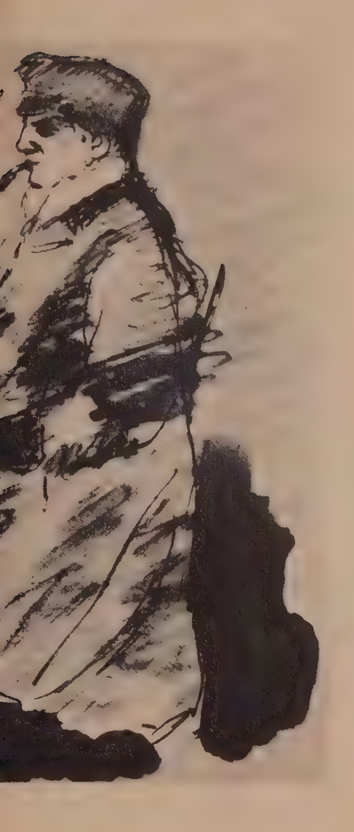
Si l'on ajoute à ces dessins ceux qu'ont faits de lui ses amis, on commence à se faire une idée non seulement de l'aspect extérieur de Picasso et des siens à l'époque d'« Els quatre Gats » et du « Lapin Agile », mais on peut aussi mieux comprendre leurs préoccupations, leurs passions et leurs haines.

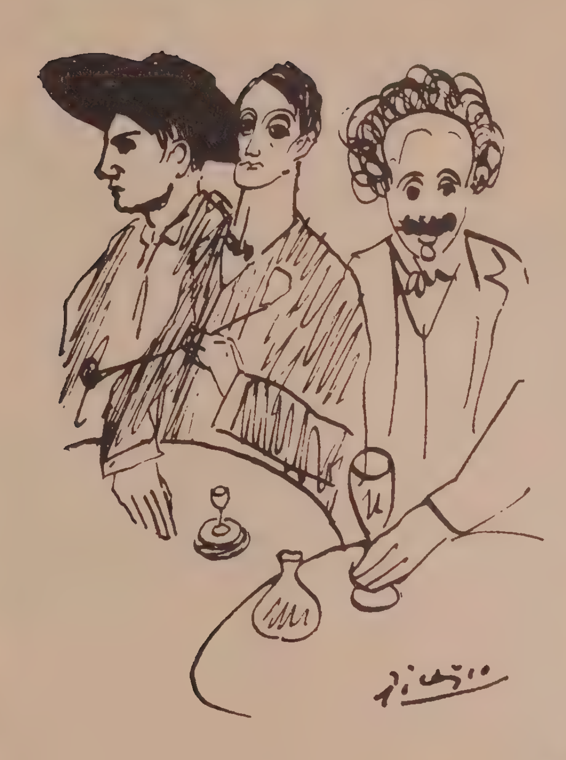
Il n'y a qu'une période de la vie de Picasso où les formes de témoignage dont nous disposons, d'une part les autoportraits et d'autre part les croquis rapides des premières années, et plus récemment la photo, ne concordent pas : les années des grandes découvertes cubistes de 1910 à 1915. Picasso avait alors abandonné le dessin descriptif ou réaliste, et comme à cette époque la photographie n'était pas suffisamment au point, on manque de documentation visuelle. C'est ainsi qu'il existe de nombreux dessins et portraits de Fernande Olivier et d'Olga Picasso, mais qu'on connaît seulement deux photographies d'Eva (Marcelle Humbert), la compagne de Picasso pendant la plus grande partie de ces années-là. Bien que son nom soit inscrit sur de nombreuses peintures cubistes, ce qui ressemble assez à la déclaration d'un amoureux sculptée dans le tronc d'un arbre, Picasso n'a jamais fait son portrait.

Il est facile d'autre part de déterminer les endroits où Picasso a vécu. A de rares exceptions près, les peintres ne sont pas des « voyageurs ». Leur art est fixe et leur matériel, en général, encombrant. Picasso n'a jamais recherché les sites, il s'est contenté de la lumière qui stimule la vue et d'un climat agréable. Le pittoresque ne l'a jamais beaucoup attiré mais, durant toute sa vie, il est toujours revenu vers la mer, d'abord par hasard, plus tard volontairement. A Malaga où il est né, à La Corogne et à Barcelone, plus tard à Cadaquès, Biarritz, Dinard, Royan, Collioure, sur la Côte d'Azur, son imagination

Picasso situe en 1896 cet autoportrait où il s'est représenté en costume du XVIII[illegible] C'est le témoignage le plus ancien que nous ayons de son goût pour le dégu[illegible]sem[illegible]







◄ Picasso et ses amis à Barcelone au café « Els quatre Gats » (Les quatre C[illegible] Vers 1900. De droite à gauche, A[illegible] Soto, Sebast[illegible] Junyer dont il a [illegible] admirable port[illegible]ait dans la manière bleue et Picasso affublé d'un [illegible]hapeau cordouan[illegible]

▲ « Picasso à la casquette ». (Dessin à l'encre rehaussée d'aquarelle. 1904.) A son arrivée à Paris, Pablo Ruiz possédait une casquette à visière vernie qu'il semble avoir aimée particulièrement : plusieurs dessins de cette époque le représentent ainsi coiffé.



L'arrivée du peintre à Paris (Plume et crayon de couleur. 1900. Collection Mrs Heywood-Lonsdale). Le futur Picasso s'est représenté vêtu de culottes cycliste et d'un feutre d'artiste devant le Moulin Rouge.

Picasso en 1905, avec Fernande Olivier, la première femme qui compta dans sa vie





a toujours pu s'évader par une fenêtre donnant sur la mer. Les enchantements de la plage en été ont coloré sa pensée pendant des années. La mer — matrice universelle — exerce une influence stimulante sur lui, et salutaire sur son œuvre. Les baigneurs qui nagent, courent, ou demeurent immobiles comme des rochers, leurs bras étendus atteignant l'horizon, apparaissent dans de nombreuses peintures. Tel les pêcheurs d'Antibes, Picasso pénètre la nuit dans le mystère des flaques entre les rochers. L'esprit qui a autrefois disséqué la guitare et le verre d'absinthe cherche aujourd'hui sous l'eau. Il maintient en un équilibre précaire le poisson dans une cage à oiseaux et l'oiseau dans un bocal à poissons rouges.

La mer constitue un arrière-plan de choix pour peindre la femme. De même que les vagues se brisent sur les rochers, les sculptent et leur donnent des formes extravagantes, Picasso défait entièrement le corps de la femme et lui donne une forme nouvelle. Ce n'est pas Vénus qu'il fait surgir des flots, mais la femme qu'il aime.

A vrai dire, la seule ville qui ait jamais su détourner Picasso de la mer et l'absorber pendant de nombreuses années est Paris; cela est dû, entre autres, aux amitiés qu'il s'y est créées et au fait qu'il ne tient nullement à s'évader du réseau ainsi créé. Ses amis et ses amours, bien plus que les objets et paysages qui l'entourent, sont pour Picasso des sources d'inspiration. Privé de leur présence, il souffre de dépression et d'angoisse. Il pense constamment à ses amis. Il y a deux ans, quand il apprit la mort de Maurice Raynal, il confia à un ami qu'il avait coutume de se répéter à lui-même chaque matin le nom de ses intimes, et que ce jour-là, à son grand remords, il avait omis celui de Raynal. Mais en même temps Picasso attend de l'amitié qu'elle se plie aux exigences de son travail. Les amis peuvent attendre ou s'en aller, mais le besoin d'expression doit être satisfait coûte que coûte et sur-le-champ, sinon le peintre se sent cruellement frustré.

Picasso choisit en général ses amis parmi les poètes plutôt que parmi les peintres. Ce n'est pas qu'il soit insensible au talent et à la compagnie des autres artistes et des artisans. Il aime les créateurs mais ne s'intéresse pas aux théoriciens. Les conversations qu'il apprécie



Avec sa femme Olga, Diaghilev et le critique musical anglais Evans en 1924. C'est en 1917, lors d'un voyage avec les Ballets Russes pour lesquels il exécutait des décors, que Picasso était devenu amoureux d'Olga Koklova, un petit sujet de la compagnie.



Sur la plage de La Garoupe, en 1925. On reconnaît, à gauche, Olga en tutu, au centre derrière Picasso, le comte Etienne de Beaumont et, à droite, la comtesse de Beaumont

Pendant de nombreuses années, le peintre utilisa pour ses déplacements une Hispano Suiza monumentale devant laquelle il est photographié à Mougins (Var), en 1937





Pendant quelques années, Picasso mena une vie mondaine; on le voit ici déguisé en toréador, à un bal chez le comte de Beaumont en 1924. A dr., Olga, à g., Mme Errazuriz qui, la première, osa confronter des tableaux modernes avec des meubles anciens.

sont celles où l'esprit et le paradoxe lui permettent de sonder les profondeurs de la vérité. Or ceux qui ont l'habitude de s'exprimer par des mots réussissent dans cette forme d'éloquence bien plus que ceux qui s'expriment plastiquement.

Néanmoins, de longues et fécondes amitiés se sont nouées entre Picasso et d'autres peintres et sculpteurs. Gertrude Stein a parlé de la première rencontre de Picasso et de Matisse, et du grand contraste de leurs caractères.

Picasso raconte qu'il a entendu Matisse et Léo Stein rire derrière son dos lorsqu'il leur montrait pour la première fois la toile fraîchement peinte des *Demoiselles d'Avignon*, mais Matisse et Picasso s'intéressaient intensément à leurs œuvres réciproques. Dès les premiers temps de leur amitié, ils échangèrent leurs tableaux et lors des dernières années de maladie de Matisse, Picasso venait souvent s'entretenir avec lui pendant de longues heures; ces conversations n'ont malheureusement jamais été enregistrées. Il est fréquent d'entendre parler de rivalité entre Picasso et Braque, mais on voit rarement deux amis liés d'une amitié aussi durable et solide qui puissent rire ensemble et avec autant de compréhension de leurs propres œuvres. Picasso aime la compagnie dans son travail, et rien n'en témoigne mieux que les journées passées avec Derain à Cadaquès, et avec Braque à Céret, à Sorgues et à Avignon. La même atmosphère régnait autour de lui lorsque, présenté à Diaghilew par Cocteau, il travailla aux décors des Ballets Russes, collaborant avec les décorateurs et habilleurs, ajoutant à la dernière minute de la couleur aux costumes des ballerines juste avant leur entrée en scène.

Il se sent également à son affaire lorsqu'il travaille à des lithographies ou des gravures dans les ateliers de Mourlot et de Lacourrière, et sur des céramiques à Vallauris. En été 1955, lorsqu'il collaborait avec Clouzot à la mise en scène de son film, il a étonné tout le monde par son énergie inépuisable et sa patience. Témoigner de sa solidarité avec l'artisanat lui tient à cœur. Ceux qui travaillent à ses côtés observent et admirent son audacieux talent, son ingénuité à rompre avec tous les principes de la technique, réussissant là où tant d'autres ont échoué.

Picasso avec Olga photographiés à Montmartre peu après leur mariage, en 1918. En 1935, ils devaient se séparer définitivement. Olga, qui est morte récemment dans le Midi de la France, était la mère de Paolo, le fils aîné de Picasso (Voir p. 31).



«Autoportrait». 71x59 cm. 1929. (Collection Roland Penrose). Sur cette toile, le peintre s'est représenté de profil à l'arrière-plan. Le personnage effrayant au centre du tableau est une représentation déformée d'Olga dont il avait donné en des temps plus heureux des portraits tendres et sereins.

Pages 26-27 :

«Le Repas». 97x130 cm. 1953. (Collection de l'artiste). En 1946, Picasso rencontra Françoise Gilot qui vécut avec lui pendant la période de Golfe-Juan et de Vallauris. Elle apparaît dans de nombreuses toiles de cette époque avec Claude et Paloma, les deux enfants qu'elle a donnés au peintre.

« Dès le premier jour, nous avons éprouvé l'un pour l'autre une vive sympathie », écrit Max Jacob en parlant de sa première rencontre avec Picasso en 1901. La même sympathie spontanée fut ressentie trois ans plus tard par les autres poètes qui le rencontrèrent dans l'atmosphère tumultueuse de Montmartre. Apollinaire, Salmon, Reverdy et une douzaine d'autres qui ont connu Picasso à cette époque ont été frappés immédiatement par la forte personnalité de ce petit Espagnol bien bâti avec « la célèbre mèche sur l'œil en grain de cassis ». Son influence leur a donné une manière de voir différente et les a libérés des jugements préconçus. Cocteau rappelle avec gratitude qu'il lui doit « de perdre moins de temps à contempler bouche bée ce qui ne peut m'être utile, et à comprendre qu'une chanson des rues écoutée sous cet angle égoïste vaut « le Crépuscule des Dieux ». Quinze ans plus tard, Paul Eluard a déclaré qu'il s'estimait heureux de vivre dans le siècle surtout à cause de sa rencontre avec Picasso « bon maître de la liberté ».

Les poètes et les peintres qui partagent l'intimité de Picasso n'appartiennent pas tous à notre époque. Picasso inclut dans le cercle de ses amitiés bien des créateurs des temps jadis, en faisant leur portrait comme s'ils avaient posé pour lui, en illustrant leurs œuvres ou en interprétant leurs tableaux. Cette fraternité du génie s'étend à Gongora, El Greco, Buffon, Cranach, Delacroix, Ingres, Cézanne, Rembrandt, Poussin, Mallarmé, Jarry, Balzac et d'autres. Ils sont ses compagnons, ses collaborateurs dans le travail. De même qu'il ne transforme pas en formule une idée, sous prétexte qu'elle est bonne, Picasso ne tire jamais parti de ses amitiés. Il a toujours accepté d'être mal compris et de devoir rompre même avec ceux qu'il aime le plus. Lorsqu'en 1907 il peignit les *Demoiselles d'Avignon*, il accepta l'éventualité de perdre du même



Picasso en 1932



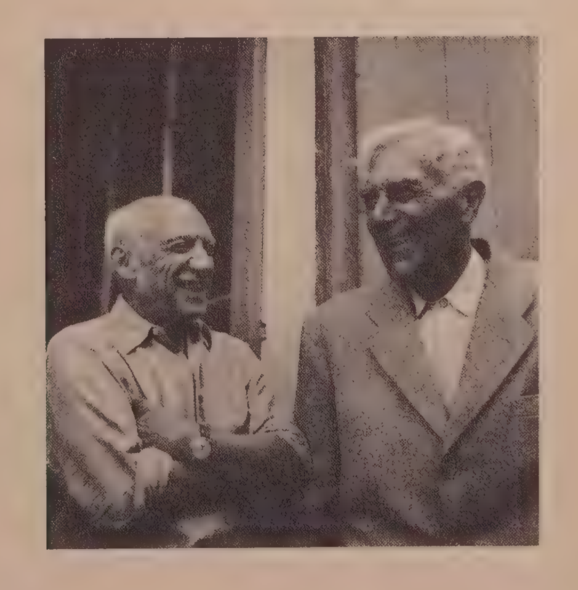




Le Repas.



Picasso et Dora Maar photographiés par l'auteur de cet article au bord de la mer à Golfe-Juan, au cours de l'été 1937



Picasso et Braque à Vallauris en 1954

◀ « Portrait de Mademoiselle Dora Maar ». 65x54 cm. 1937. (Collection Dora Maar). Ce portrait inédit montre la jeune femme qui apparaît si souvent dans les œuvres du peintre entre 1936 et 1946. C'est elle, en particulier, qui lui a servi de modèle pour les fameux portraits à double profil.

[illegible]



[illegible]



[illegible]

Avec Jean Cocteau et entouré de tous les siens, Picasso assiste à la corrida qu'il avait organisée à Vallauris en 1955. Auprès de lui, Jacqueline Roque qui apparaît fréquemment dans les toiles qu'il peint aujourd'hui Derrière lui, ses filles Paloma et Maïa et son fils Claude. Devant, Paolo, son fils aîné.



coup sa réputation et ses amis et, d'ailleurs, il sembla pendant un certain temps que c'était chose faite.

Se laissant guider exclusivement par ses instincts, Picasso a montré qu'il était au plus haut point capable de remettre en question ses propres œuvres comme les conceptions traditionnelles de la beauté. Conscient de ses immenses possibilités, il l'est également des dangers de la situation ; il pourrait dire comme Max Jacob : « le doute, voilà l'art ».

Conformément à la tradition, Pablo, assis aux côté de son père dans l'arène, assista dans son enfance aux rites de la mise à mort, sous le brûlant soleil d'Andalousie. Evoquant le symbolisme de la tauromachie, ses compatriotes l'ont surnommé le toréador de la peinture, mais Picasso est plus complexe. Il serait inexact de dire qu'il est à la fois le toréador et le taureau. Il occupe l'arène, seul, luttant contre la dualité de sa propre nature. Il est le monstre qui fonce tout droit devant lui, le héros déguisé portant le masque de la bête, qui triomphe et meurt, victime de la dualité qui nous est à tous commune. Malgré la grande variété de ses œuvres, Picasso n'oublie jamais ses découvertes. On peut retrouver dans toutes ses œuvres des images qui réapparaissent comme des acteurs auxquels il aurait confié un rôle défini. A côté du cheval, du taureau, du singe et de la chouette, on voit Arlequin, la mère et l'enfant, le faon, le Minotaure, le vieillard désorienté victime de sa propre vanité et la femme dans sa nudité radieuse. Bien que ces éléments soient négligés au cours de certaines périodes, parce que Picasso est préoccupé d'autres problèmes visuels, ils réapparaissent toujours avec une signification accrue.

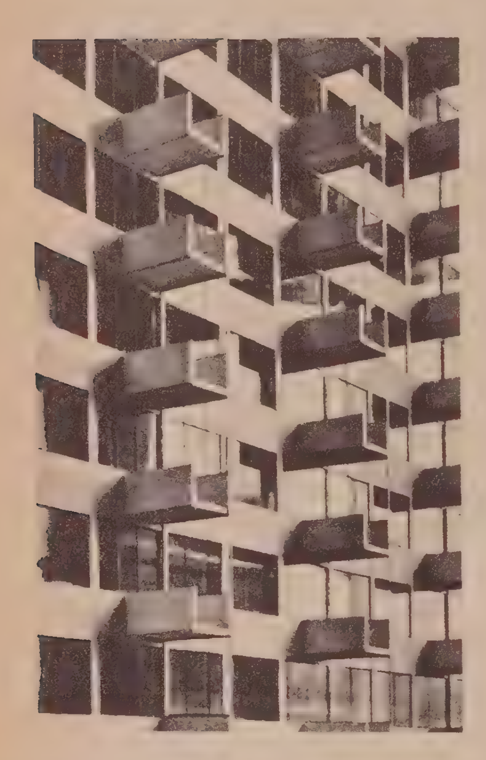
Les événements de la vie de Picasso, ses amours surtout, se reflètent dans toutes ses œuvres. Au début de sa carrière, lorsqu'il fait connaissance de Fernande Olivier, il abandonne l'austère sujet du mendiant emprisonné dans la solitude de sa cécité, pour peindre des mères au doux regard, tandis qu'apparaissent en même temps des Arlequins et des troupes bigarrées de saltimbanques. Chaque phase de son art est le reflet de ses amours, de ses amitiés, de ses aventures. Les dessins et tableaux des premières années de son mariage traduisent la vision idyllique d'un monde libéré de la guerre. Comme le doute succède à la confiance, elle devait être suivie d'une période de déformations sauvages de la forme humaine. Pendant les années d'agonie de la guerre d'Espagne auxquelles succéda le désespoir de l'invasion et de l'occupation de la France, la présence de Dora Maar embellit sa vie et ses œuvres. De même à la fin de la guerre, la perspective d'une vie nouvelle rendue plus riche grâce à Françoise Gilot influença les grandes peintures idylliques qui ornent à présent le château Grimaldi à Antibes.

(Suite à la page 50.)

DE STIJL

PAR MICHEL SEUPHOR

Les membres du groupe « De Stijl », dominé par Mondrian, exercèrent leur influence dans tous les domaines de l'art moderne



Walter Gropius : Détail de la façade d'une maison de 11 étages construite en 1930. Le graphisme du titre est celui utilisé pour la première couverture de la revue De Stijl.

Si le nez de Theo van Doesburg avait été moins long la face du monde n'aurait pas été changée. Mais van Doesburg avait un nez de chien de chasse et la face du monde a été changée. Le flair de ce nez était cependant fonction de la maladie d'un vieil instituteur du village de Winterswijk, dans l'est de la Hollande — car l'histoire, pour être jouée, a besoin de prétextes futiles. Je pense quelquefois qu'on pourrait la réduire à des équations dont les relations humaines seraient les chiffres. Car les relations humaines sont de l'histoire la substance même et le drame. La fortuité les noue, la passion les nourrit, l'usure les détend, les casse.

L'instituteur malade de Winterswijk appelle à son chevet son fils qui se trouve à Paris depuis deux ans et demi. Ce fils, c'est Piet Mondrian. Il vient de peindre, dans un atelier près de la gare Montparnasse, quelques chefs-d'œuvre que le monde ignore encore. Nous sommes en juillet 1914. La brusque déclaration de guerre surprend le peintre en Hollande et le chemin du retour se trouve coupé par les armées en marche. Mondrian, pendant près de cinq ans, demeurera séparé de Paris et de cette série de toiles fameuses, actuellement dans les musées de Hollande et des Etats-Unis, qu'il a peintes au contact du cubisme mais qui dépassent les lois propres du cubisme dans une abstraction pure qui cependant reste souple et sensible. Déjà les lignes horizontales et verticales dominent nettement dans toutes les toiles de 1913 et 1914, et, presque toujours, les couleurs primaires. Ce sont les avant-postes de ce qu'il appellera plus tard le néo-plasticisme. Les années parisiennes ont transformé le peintre, il n'est plus tout à fait chez lui dans ce pays où la mauvaise fortune le tient cloîtré. Il ira quand même à la recherche de vieux souvenirs. Aussitôt que son père paraît rétabli — il mourra cependant l'année suivante âgé de soixante-seize ans — il se rend à Domburg où naguère il passa de longs mois chaque été, puis à Scheveningen, enfin à Laren où il demeurera jusqu'en 1919. De Laren, il peut se rendre facilement à Amsterdam et, dès 1915, il y expose dans un groupe. C'est l'accident attendu. Van Doesburg, dans une feuille locale où il fait la critique de l'exposition, parle intelligemment des œuvres de Mondrian. Celui-ci le remercie par lettre, une rencontre a lieu, une amitié se noue, une collaboration commence qui durera dix ans.

Les deux hommes étaient très différents : formation, expériences, caractère, semblaient devoir les séparer, mais ils se complétaient. Je les ai beaucoup connus tous les deux et ma profonde amitié pour l'un, mes disputes parfois épiques avec l'autre n'entameront pas mon objectivité. Cédons pourtant la parole à Bruno Zevi : « Il n'y a pas de doute, si nous comparons les œuvres de van Doesburg avec celles de Mondrian, la différence de classe saute aux yeux. Chez van Doesburg c'est la rapidité, la fébrilité de l'expérience, la précipitation polémique en vue de l'acquisition d'un langage plastique qui, éliminant toute figuration, dépasse le cubisme ; chez Mondrian c'est l'extrême, l'ineffable patience de l'artiste qui cherche des perfections indicibles. Van Doesburg, c'est le peintre-critique, le prospecteur de nouveaux moyens d'expression, un tempérament de nature démonstrative, bien que des plus intéressants. Mondrian, c'est le poète » (*Poetica dell'architettura neoplastica*, Milan, 1953).

Van Doesburg (de son vrai nom C. E. M. Kupper) était né à Utrecht, en 1883. Son père, un Allemand né à Bonn et naturalisé hollandais, divorça et émigra en Russie lorsque l'enfant avait deux ans ; sa mère, qui était d'origine suisse mais née à Rotterdam, se remaria et le fils de l'Allemand prit, beaucoup plus tard, le nom de son père adoptif. On sait que van Doesburg écrira des poèmes et des essais sous deux autres pseudonymes : Aldo Camini et I. K. Bonset. L'éducation semble avoir été laborieuse. Enfant turbulent et revêche, il veut d'abord devenir acteur, fréquente le Conservatoire, l'abandonne, entend être peintre, quitte le foyer familial dans un coup de tête, écrit des poèmes, des fables, des articles, tout en faisant des copies au Rijksmuseum pour vivre. En 1908 il expose à La Haye, en 1912 il écrit des études sur l'art asiatique et sur les mouvements



Une photographie inédite de Piet Mondrian prise à Saint-Germain-en-Laye en 1925. Le peintre (à gauche) est assis auprès de Georges Vantongerloo et de la femme de ce dernier.

modernes, en 1913 il publie un recueil de poèmes. Entre temps, il se marie, divorce, se remarie. Quelques années plus tard, il redivorcera et se remariera encore. Au moment de la rencontre de Mondrian, le passé de van Doesburg semble avoir été surtout celui d'un publiciste et d'un critique. La liste de ses articles — liste publiée par lui-même dans un numéro du *Stijl* de 1922 — est impressionnante. Il y est question de tout ; ce van Doesburg est un autre Pic de la Mirandole.

Le passé de Mondrian est très différent. Né à Amersfoort, non loin d'Utrecht, en 1872, d'une vieille famille hollandaise originaire de La Haye (son père est un instituteur de sévère obédience calviniste), il a connu une jeunesse studieuse et paisible, à Amersfoort d'abord, à Winterswijk ensuite. S'il éprouva quelque difficulté à faire prévaloir son désir d'être peintre, il y réussit cependant et fut, dès lors, encouragé par son père et par un oncle, Fritz Mondriaan, qui était peintre professionnel, établi à La Haye. Il conquit deux diplômes lui ouvrant la carrière de l'enseignement du dessin, mais il préféra continuer les études et, à force de volonté et de ténacité, parvint à se faire inscrire à l'Académie d'Amsterdam dont il suivit les classes et les cours durant cinq ans. Ce fut un élève régulier, assidu, passionné d'apprendre et de se perfectionner. Lui aussi, comme van Doesburg, fera des copies dans les musées pour subvenir à ses besoins, mais son activité est moins multiple : il peint et parle peu. Il s'intéresse cependant à l'étude des religions, des philosophies anciennes, s'attache surtout à la théosophie. Il a été longtemps membre de la Société Théosophique de Hollande, et en 1916 — déjà en pleine recherche néo-plastique — un portrait de Mme Blavatzky était encore épinglé contre le mur de son atelier, à Laren. Il était célibataire et le restera toute sa vie.

Au moment où nous sommes, son passé de peintre a déjà fait couler beaucoup d'encre en Hollande. Il a exposé souvent (même, à deux reprises, aux Indépendants où il fut remarqué et commenté par Apollinaire), son œuvre a passé par des phases très diverses. Si l'on en distingue mal l'unité, on y retrouve cependant côte à côte, comme chez van Gogh, la fougue et la réflexion, la fureur de peindre et la recherche du symbole. Ce symbole, il croit l'avoir trouvé à Paris en continuant l'expérience du cubisme jusqu'à sa fin logique dans le rythme horizontal-vertical et le libre agencement de la surface plane sans nul souvenir de figuration.

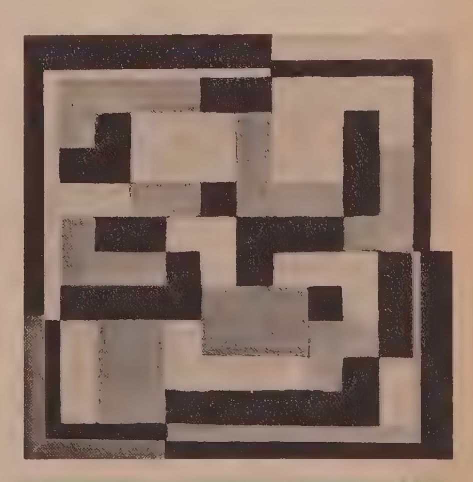
Mais ce peintre de quarante-quatre ans qui croit avoir atteint l'aboutissement de sa carrière se trouve en réalité au début d'une nouvelle expérience. A Blaricum, village voisin de Laren, il rencontre l'écrivain théosophe M. H. J. Schoenmaekers et le peintre Bart van der Leck qui, tous deux, l'influenceront profondément, le premier par ses écrits de mystique rationnelle, le second par ses recherches dans le domaine de la couleur pure et de la peinture en aplats. Les idées qu'il poursuit depuis longtemps, comme le montrent ses carnets de notes de 1909 à 1914, se précisent chaque jour un peu plus, se décantent. S'il médite beaucoup, c'est la plume à la main. Cependant, lorsque van Doesburg lui parle de fonder une revue, il désapprouve. Les temps ne sont pas mûrs, pense-t-il. Mais van Doesburg insiste. Il ne s'embarrassera jamais de scrupules ou de réticences : pour lui, comme pour tous les hommes d'action,



Van Doesburg : Contre-composition. *1924*
Musée Municipal, Amsterdam



Van der Leck : Composition 1918
Musée Kröller Müller, Otterlo



il ne s'agit pas d'attendre que l'heure sonne, il la fait sonner.

Le premier numéro de la revue *De Stijl* (le Style) paraît donc en octobre 1917. Et tout de suite les jeux sont faits : ce sont les écrits de Mondrian qui résonnent le plus profondément, qui donnent le ton. Pendant les trois ou quatre premières années, c'est une cascade de textes doctrinaux qui montrent que, si les temps n'étaient pas mûrs, lui, Mondrian, était parfaitement dans l'état moral requis.

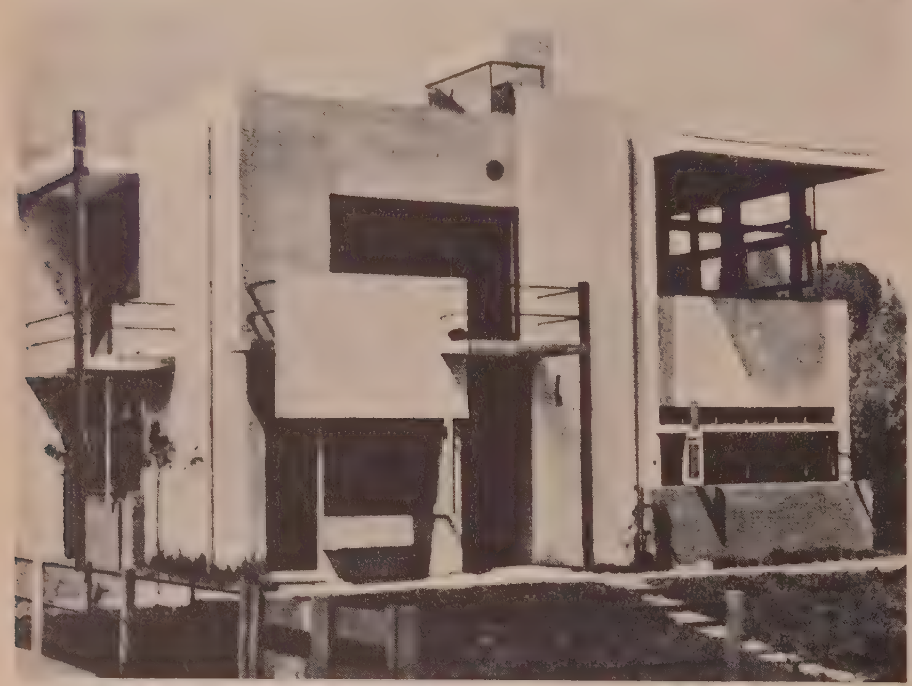
Les articles de van Doesburg, tout en étant d'un théoricien parfaitement informé des mouvements modernes, sont généralement d'un ton plus incisif, on y aperçoit parfois le bout de l'oreille du sectarisme intolérant. « Rien n'est plus dangereux que la fantaisie, écrit-il. Fantaisie est : esprit café-chantant. Seul ce qui est travaillé profondément, ce qui est mortifié, a de l'importance. » Cette sévérité n'empêchait d'ailleurs pas van Doesburg de donner de vigoureux coups de canif dans le contrat néo-plasticien et de l'abandonner tout à fait en 1924 pour fonder *l'élémentarisme*. Mais retournons à la fondation du *Stijl*.

Autour de van Doesburg et Mondrian — le premier donnera au second le titre de « père du mouvement » dans un article de 1922 — nous voyons d'abord le peintre van der Leck, dont la collaboration se limitera au premier numéro de la revue, Vilmos Huszar, qui habitait à Voorburg, près de La Haye, et, un peu plus tard, le peintre et sculpteur Georges Vantongerloo, soldat de l'armée belge, dérivé en Hollande par les hasards de la guerre. Mentionnons encore le poète Antonie Kok, grand ami de van Doesburg, enfin les architectes Wils, Oud, van't Hof et, à partir de 1918, Rietveld. Tous communient dans la même idée : l'œuvre d'art doit être engendrée par l'esprit collectif et briguer l'intégration des diverses disciplines, elle doit être présente dans la vie de chaque jour, principalement par le moyen de l'architecture, dorénavant conçue comme une synthèse des arts plastiques. Les principes fondamentaux tiennent en deux lignes : l'ordre horizontal-vertical, à l'exclusion de toute courbe, de toute diagonale, et les trois couleurs primaires, sans mélange ni altération mais pouvant voisiner avec les non-couleurs : le noir, le blanc, le gris.

Ces austères principes, van der Leck n'y fut fidèle que dans quelques rares tableaux de 1917 (voir page 33) ; Huszar revint à l'emploi de la ligne diagonale vers 1922 ; deux ans plus tard, van Doesburg fera même de la diagonale son cheval de bataille, jugeant la position horizontale-verticale trop statique. Vantongerloo appliquera le principe néo-plastique dans ses sculptures (voir page 38) et dans ses tableaux jusqu'en 1937, à la seule différence près qu'il a souvent recours, dans les peintures, aux couleurs complémentaires. On sait qu'il devait prendre, par la suite, une tout autre voie aboutissant à des sortes de cosmogonies obtenues par des lignes sinueuses, des points multicolores et des éléments nuageux. Le seul, parmi les peintres de l'équipe originelle, qui restera jusqu'au bout indéfectiblement attaché aux idées fondamentales du *Stijl*, c'est Mondrian (voir pages 36 et 39).



façade du café « De Unie » *construite à Rotterdam par Jacobus Johannes Pieter Oud 1922 et aujourd'hui détruite*

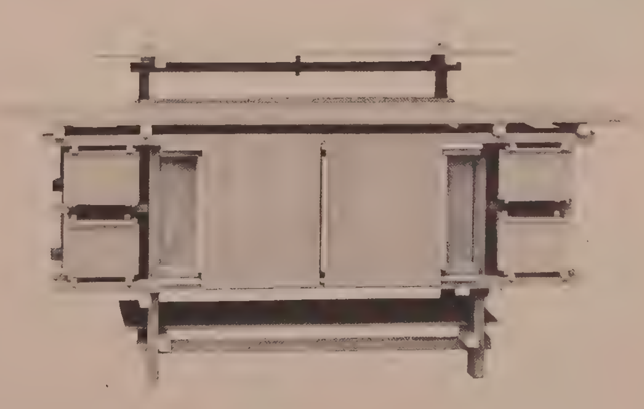


« Il n'y avait pas d'équipe du tout », me dira plus tard Vantongerloo, « la preuve en est que je n'ai connu Mondrian qu'en 1920 et van der Leck en 1935. Van Doesburg maintenait ses collaborateurs isolés les uns des autres et publiait ce qui lui plaisait ». Nous avons bien entendu. Il reste cependant que cette cheville ouvrière, nommée van Doesburg, publiait la revue régulièrement et faisait régner entre les divers collaborateurs une cohésion d'idées, une affinité d'esprit qui sont bien celles d'un groupe, d'un mouvement.

Dans le domaine de l'architecture les réalisations du *Stijl* furent principalement la façade d'un café à Rotterdam, aujourd'hui disparu, par Oud (1922, voir ci-dessus),



une maisonnette polychromée non permanente du même (1923, voir p. 36) et une villa à Utrecht, de Rietveld (1924, voir page 34), qui passe généralement pour le chef-d'œuvre de l'architecture néo-plastique. On sait que Rietveld composa également un mobilier complet selon les mêmes règles ; plus extraordinaires peut-être que pratiques, ce sont aujourd'hui des pièces de musée (voir pages 34 et 35). A partir de 1922 van Doesburg, en collaboration avec son jeune disciple Cor van Eesteren, composa de nombreuses maquettes et projets d'habitations qui sont d'un très plaisant effet et qui





furent souvent exposées mais dont rien, que je sache, ne fut exécuté en dur. Plus tard, le grand réalisateur de l'idée néo-plastique en architecture sera Mies van der Rohe.

Mais un autre point d'histoire, et non des moindres, doit être consigné ici : les démêlés de van Doesburg avec le Bauhaus, à Weimar. En avril 1921, accompagné d'une jolie et toute jeune femme, sa troisième épouse, van Doesburg part pour une tournée de propagande en Europe. C'est la premièré fois de sa vie qu'il quitte l'atmosphère tout de même un peu confinée de la très bourgeoise Hollande où les idées nouvelles ne trouvent que de rares échos. Au contact de l'air libre, l'esprit déjà éclaboussant de cet adolescent de trente-huit ans entre en ébullition. Une véritable ivresse s'empare de lui, et c'est en conquérant, en occupant de droit, qu'il arrive au Bauhaus. Les principes de base en sont bons, pense van Doesburg (il s'agit, là aussi, de la recherche d'une synthèse des arts), mais leur application reste trop éclectique, trop timide surtout. Il faut réformer tout cela, rompre tout lien avec l'expressionnisme. Dès les premiers jours, dès les premières heures, c'est la bataille. Les professeurs bougonnent ou demeurent interdits, les élèves sont partagés, la plupart sont irrésistiblement attirés par le dynamisme de cette sorte d'hyperboréen ignorant tout obstacle, par ses idées claires qui fulgurent dans un allemand barbare.

Il est impossible de savoir de manière irrécusable si van Doesburg fut invité officiellement à donner des cours au Bauhaus. La réponse de Walter Gropius, alors directeur de cette institution, est négative ; celle de Mme van Doesburg est affirmative. Quoi qu'il en soit, je me souviens fort bien que van Doesburg se déclarait professeur au Bauhaus dans les années qui suivirent, et je me souviens également que *De Stijl* fut un moment imprimé à Weimar. Il est dans tous les cas certain que, pendant des mois, le loup fut dans la bergerie et qu'il s'en donna à cœur joie. Il organisa des cours publics dans un local privé, séparé du Bauhaus, et son ascendant sur la jeunesse fut d'autant plus grand que l'assistance en fut interdite par les professeurs en titre. Il y eut des moments dramatiques et le calme ne revint que lorsque van Doesburg s'en alla pour faire une *tournée dada* en Hollande, en 1922, avec Kurt Schwitters comme partenaire.

Entre temps Mondrian, revenu à Paris en 1919, avait publié un an plus tard le *Néo-plasticisme* sous les auspices de la Galerie l'Effort Moderne que dirigeait, rue de la Baume, Léonce Rosenberg. Cette même galerie invita van Doesburg en 1923 à organiser une exposition du *Stijl*, et c'est ainsi que les deux amis se rejoignirent à Paris. Est-ce la maladresse du porte-voix ? le piètre français des écrits ? Paris n'a pas été, alors, un terrain favorable pour le néo-plasticisme. Les échos étaient à peu près nuls. Mondrian, qui ne vendait rien, était parfois proche du désespoir et van Doesburg fulminait contre Paris, qu'il appelle une « ville morte ». C'est pourtant près de Paris, à Meudon, que le même van Doesburg se fit construire une maison quelques années plus tard !

Cependant, en Allemagne, les idées néo-plastiques prenaient racine au Bauhaus où Gropius, loin de garder rancune à van Doesburg, publie coup sur coup, dans la célèbre série des *Bauhausbücher*, un livre de Mondrian (*Neue Gestaltung*, 1925) et un



livre de van Doesburg (*Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, 1926). Gropius lui-même, en construisant à Dessau les nouveaux bâtiments du Bauhaus, achevés en 1925, se montra le plus brillant des disciples du *Stijl*.

Vers la même époque, Le Corbusier ne fut pas insensible à ces mêmes idées. De nombreux propos de lui et notamment ses lyriques considérations sur l'angle droit sont dans la plus pure ligne néo-plasticienne. Le célèbre architecte n'a d'ailleurs jamais caché son admiration pour Mondrian.

Car c'est bien l'angle droit qui résume tout le *Stijl*. Certes, ce ne sont pas les fondateurs du groupe qui l'ont inventé. Mais ils l'ont vu comme personne ne l'avait vu jusqu'alors. Ils ont pris contact avec cette vérité préexistante pour l'ériger en symbole universel : la verticalité de l'homme debout sur l'horizontalité de la terre. Le dualisme, la tension équilibrante qui se trouve en toute chose se résume dans le signe horizontal-vertical : homme-femme, esprit-nature, jour-nuit. C'est à ce signe — signe de la croix mais rendu vivant par l'asymétrie qui décompose et recompose — qu'il faut tout ramener, qu'il faut tout réduire. Les néo-plasticiens y voient la synthèse de tout et le fondement de la structure rationnelle. « Le but de la nature, c'est l'homme, dira van Doesburg, le but de l'homme, c'est le style ». Il y a un style intrinsèque à tout ce qui existe et que l'esprit connaissant contemple dans le calme, c'est l'angle droit. Les œuvres qui résultent de cette contemplation confortent et n'ennuient jamais, car leur simplicité est le signe de la réserve et non celui du manque. Ce n'est pas une pauvreté due à la carence mais un divin dépouillement. On a souvent dit que le néo-plasticisme pur, comme le conçoit Mondrian, est une peinture de l'absolu, une sorte de métaphysique. Cela n'est pas tout à fait inexact. Mondrian, en parlant de la beauté néoplastique, dit qu'elle est le seul moyen qui permette de manifester purement la force universelle qui est en toute chose, qu'elle « est identique à ce qui est dévoilé dans le passé sous le nom de divinité et qui nous est indispensable à nous, pauvres humains, pour vivre et trouver l'équilibre ». Les écrits de Mondrian, on le saura mieux plus tard, font de lui un grand moraliste, tout comme le furent Kandinsky et Malevitch, ces autres hérauts de l'art abstrait.

DE STIJL

MAANDBLAD GEWIJD AAN DE MODERNE BEELDENDE VAKKEN EN KULTUUR RED. THEO VAN DOESBURG.

Mondrian cessa de collaborer au *Stijl* lorsque van Doesburg renonça à la position horizontale-verticale et publia le manifeste de l'*élémentarisme*. Ce dernier eut l'occasion d'appliquer ses idées nouvelles en 1928 dans la décoration d'une salle de cinéma à l'*Aubette* de Strasbourg, où Sophie Taeuber et Jean Arp décorèrent également plusieurs salles. Cette réalisation, qui fut certainement le chef-d'œuvre de van Doesburg, a malheureusement disparu (voir page 35). Les images qui nous en restent montrent à quelle distance il se trouve alors de Mondrian et des idées premières du *Stijl* : la composition ne s'intègre pas dans l'architecture mais tend, superbement, à la détruire en contrariant le rythme horizontal-vertical des murs par un rythme diagonal d'un effet d'ailleurs très puissant.



Van Doesburg devait mourir subitement quelques années plus tard, en mars 1931, à Davos. Mondrian, qui était son aîné de onze ans, lui survécut treize ans. Il avait acquis une renommée certaine, bien que peu tapageuse, lorsqu'il mourut à New York, en février 1944. Pour une part non négligeable, cette renommée lui venait des idées que van Doesburg avait inoculées au Bauhaus et qui, de là, rayonnèrent sur l'Europe centrale, puis peu à peu sur le monde.

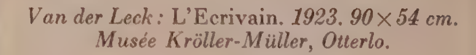
Toute cette histoire est dominée, on le voit, par la rencontre de deux hommes exceptionnels aux caractères diamétralement opposés : d'un côté la pondération, l'extrême prudence, de l'autre côté l'expansivité sans frein. Le tonnerre visitant le calme des sommets !

Mais le *Stijl* ne s'achève pas avec ces deux grands protagonistes ni avec ses adhérents de la première heure : ses prolongements sont maintenant visibles autour de nous dans l'architecture, dans l'urbanisme. Plusieurs peintres et sculpteurs en Amérique, en France, en Suisse, en Hollande — sont revenus ces dernières années aux idées néo-plastiques et cela quelquefois dans un milieu d'art hostile, entièrement livré aux violences du néo-expressionnisme. Quoi que l'on en pense, ces principes sont profondément inscrits dans la texture du siècle et ils ne peuvent pas ne pas rebondir. En Amérique, outre Mies van der Rohe, de nombreux architectes — Philip Johnson, Saarinen, Charles Eames, Skidmore et d'autres — sont imprégnés des idées du *Stijl* et les œuvres qu'ils ont accomplies font l'admiration du monde.

Mais les plus beaux monuments que le *Stijl* nous ait donnés demeurent les tableaux de Mondrian — la calme puissance de ceux peints de 1926 à 1932, puis le renouvellement lyrique de ceux de la fin de sa vie, les fameux *Boogie-woogie* de New York. Ces œuvres ont été vues maintenant dans de nombreux musées d'Europe et d'Amérique ; présentement encore elles occupent une salle à la Biennale de Venise. C'est par elles que quelque chose se passe, qu'il y a un esprit nouveau permanent parmi nous. N'ai-je pas dit que la face du monde avait été changée ? Un petit peu tout de même. Pour ceux qui regardent du bon côté ! M. S.

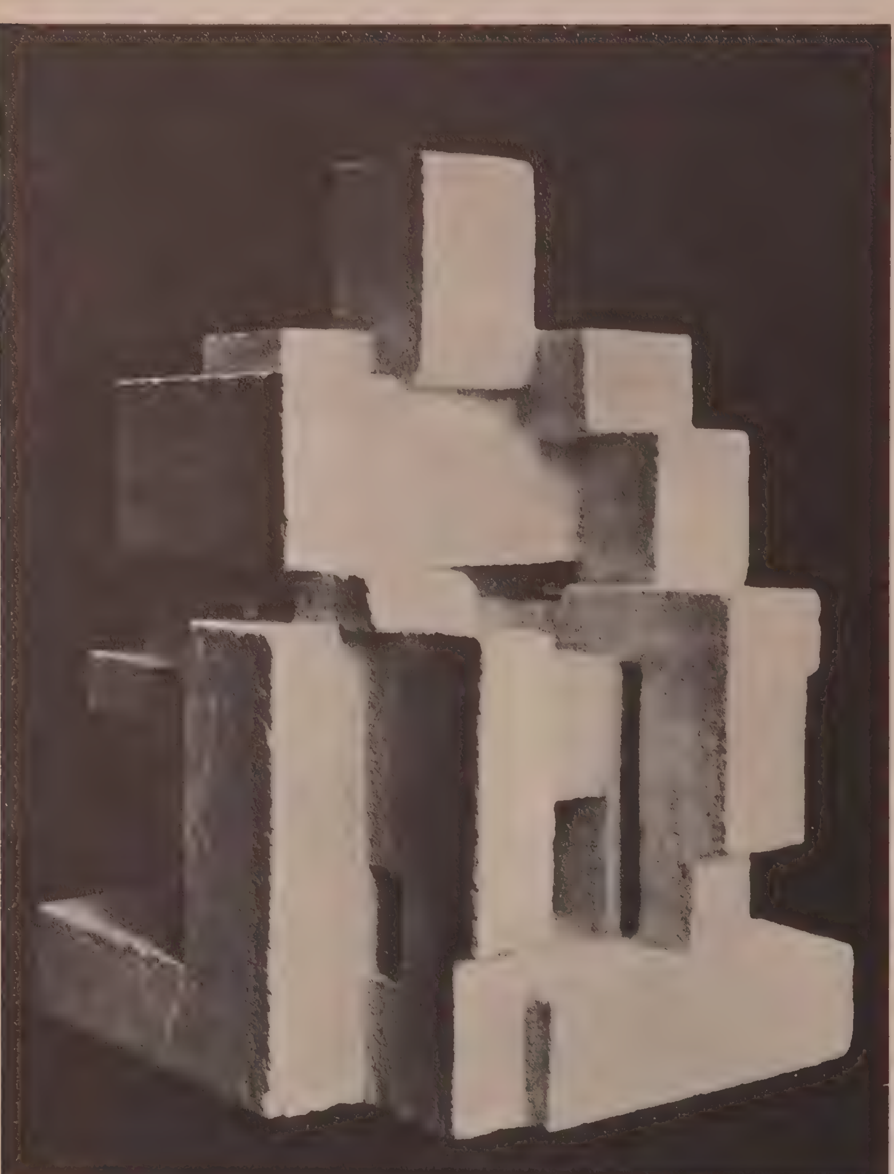
Si vous voulez en savoir davantage

Consultez Bruno Zevi : La poetica dell'architettura neoplastica *(Milan, 1953) et Jaffé :* De Stijl *(Meulenhoff, Amsterdam, 1956).*

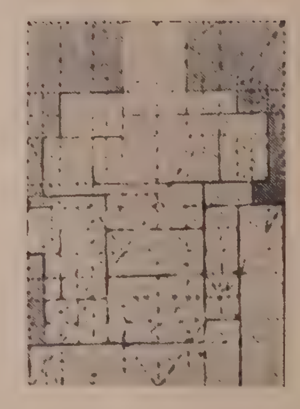


Van der Leck : L'Ecrivain. *1923. 90×54 cm. Musée Kröller-Müller, Otterlo.*

La monographie monumentale consacrée à Piet Mondrian par Michel Seuphor vient d'être publiée aux éditions Flammarion. On lira toujours avec profit l'ouvrage du même auteur : L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres *(Maeght, Paris, 1949).*

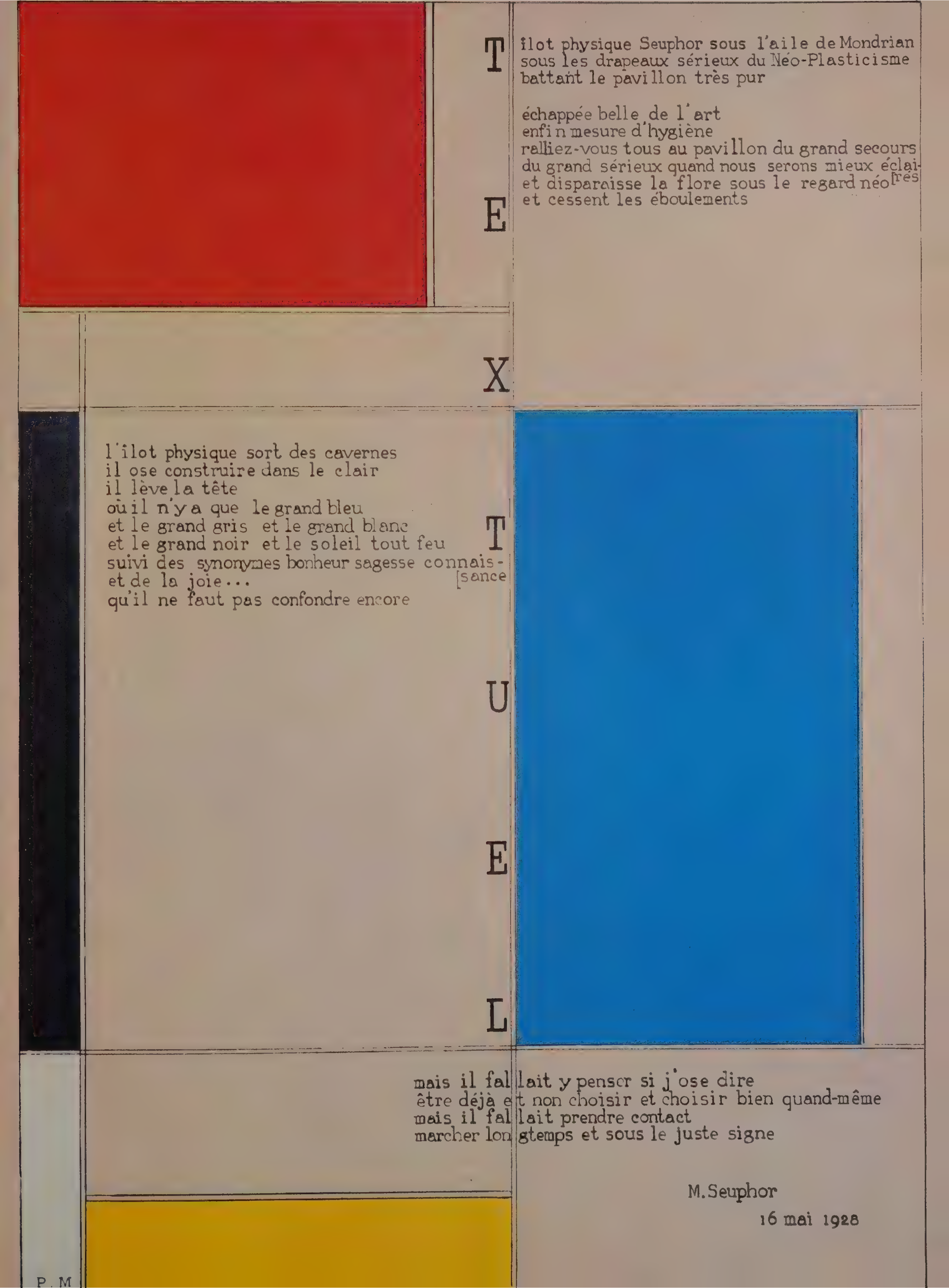






Georges Vantongerloo : Plastik II. *1919. Les documents de droite montrent le chemin parcouru par le sculpteur. On voit en haut quel fut le point de départ. En bas, le graphisme établissant les rapports de volumes qui permettront d'aboutir à la sculpture définitive.*

Mondrian : Tableau-poème. *1928. Gouache et encre de chine, entièrement de la main de l'artiste. 65×50 cm. Coll. Seuphor, Paris*


T
E
X
T
U
E
L
îlot physique Seuphor sous l'aile de Mondrian
sous les drapeaux sérieux du Néo-Plasticisme
battant le pavillon très pur
échappée belle de l'art
enfin mesure d'hygiène
ralliez-vous tous au pavillon du grand secours
du grand sérieux quand nous serons mieux éclai-
et disparaisse la flore sous le regard néo [rés
et cessent les éboulements
l'îlot physique sort des cavernes
il ose construire dans le clair
il lève la tête
où il n'y a que le grand bleu
et le grand gris et le grand blanc
et le grand noir et le soleil tout feu
suivi des synonymes bonheur sagesse connais-
et de la joie... [sance
qu'il ne faut pas confondre encore
mais il fallait y penser si j'ose dire
être déjà et non choisir et choisir bien quand-même
mais il fallait prendre contact
marcher longtemps et sous le juste signe
M.Seuphor
16 mai 1928
P.M


DES ÉLE

La Biennale

PAR UMBRO APOLLONIO

Un des animateurs de cette célèbre manifestation nous dit ce qu'elle est et ce qu'elle veut être

La force d'une institution, ses chances de survie, ne sont pas seulement fonction de la fidélité à ses origines ; elles dépendent aussi de la souplesse qui lui permet de répondre aux exigences de l'actualité et de la disponibilité d'esprit qui lui confère le pouvoir de se renouveler.

La Biennale de Venise a aujourd'hui plus de soixante ans. Malgré les événements souvent orageux qu'elle a traversés, elle a rarement manqué à la fonction pour laquelle elle a été créée et qu'on peut ainsi résumer : présenter la chronique des manifestations les plus saillantes du goût contemporain, tel qu'il s'exprime à travers l'œuvre des artistes qui contribuent à le créer. Il est donc logique — et, s'il n'en était pas ainsi, la Biennale manquerait au premier de ses devoirs — qu'elle souligne le passage d'une forme de goût à une autre, même si elle doit les laisser se contredire l'une l'autre.

Une institution consacrée à une chose aussi complexe que l'art, ne peut être exempte de critique : pour qui n'est pas familier de la recherche artistique, il n'est pas facile de discerner les vraies valeurs d'une époque. Seule la perspective historique facilite et autorise un jugement valable. C'est aux spécialistes qu'il appartient de mettre en relief les faits caractérisant l'incessante évolution de la force créatrice. La Biennale n'est pas destinée à consacrer des artistes et encore moins à leur délivrer un passeport pour l'éternité artistique ; elle entend avant tout présenter des témoignages valables de la culture visuelle qui en révèlent la vitalité. Elle se propose de déceler les œuvres symptomatiques de notre temps. C'est à l'historien de séparer le meilleur du moins bon ou du médiocre, l'anecdote de l'événement, l'essentiel de l'accessoire, sans oublier pourtant que le réseau complexe d'interférences qui mêle la chronique et l'histoire, donne son véritable aspect à la civilisation à laquelle nous appartenons.

Presque tous les reproches adressés à l'organisation sur le plan esthétique ont été formulés dès la première Biennale. Quelques anecdotes suffisent à le prouver.

Lors de la première Biennale, en 1895, on exposa le fameux tableau de Giacomo Grosso *L'Ultimo Convegno (Le Dernier Rendez-vous)* dont le sujet fit naître des controverses à n'en plus finir. L'écrivain et critique Antonio Fogazzaro dut intervenir et défendre Grosso des accusations d'immoralité portées par le patriarche de Venise, le futur Pie X.

C'est aussi de la première Biennale que Federico Zandomeneghi, écrivant à Diego Martelli, disait qu'elle était une « vaste pantalonnade », « une spéculation parfois néfaste, destinée à faire profiter les hôteliers et les compagnies de chemins de fer », « une doublure absurde de tous les Salons du monde à base de jurys, de médailles et d'achats officiels ».

Qui a suivi la succession des diverses Biennales pourra témoigner que le ton de certaines critiques n'a pas changé et que bien des incompréhensions se sont maintenues avec une constance digne d'une meilleure cause.

Quoiqu'il en soit, la Biennale de Venise a toujours cherché à respecter les principes fondamentaux posés par la commission qui, en 1893, fut chargée d'étudier le projet d'une exposition d'art. Il s'agissait à l'origine de perpétuer par une institution d'utilité publique le souvenir du vingt-cinquième anniversaire du mariage des souverains d'Italie. Ces principes établissaient que « l'exposition devait rassembler un nombre restreint d'œuvres choisies et originales et que, pour ce faire, elle devait se constituer par invitations envoyées aux seuls peintres et sculpteurs célèbres ; ils stipulaient également qu'une section devait être réservée aux artistes étrangers ». Riccardo Selvatico était alors maire de Venise ; il fut admirablement secondé dans la préparation et la mise au point de cette manifestation par Antonio Fradeletto qui devait



A la Ve Biennale, les organisateurs, dont le secrétaire général Antonio Fradeletto, photographiés avec Laszlò, Léonce Bénédite et d'autres peintres et critiques connus à l'époque (1903).

Juan Gris : Compotier et carafe. *Papier collé. 92×65 cm. 1914. Musée Kröller-Müller,.*

La toile de Lionello Balestrieri, Beethoven, *est le plus bel ornement d'une des salles de l'exposition de 1901. Mais la même année, cette Biennale, la IVᵉ, présente un ensemble d'œuvres de paysagistes français du XIXᵉ siècle, dont Corot, et des rétrospectives Rodin et Böcklin.*

très rapidement devenir le premier secrétaire général de la Biennale. La fondation de la Biennale fut officiellement proclamée le 6 avril 1894 et l'exposition fut inaugurée le 30 avril 1895, dans un pavillon unique construit aux Giardini di Castello à la place d'un manège et qui se composait d'un salon central entouré de dix salles. Cent vingt-neuf artistes italiens et cent cinquante-six étrangers y participaient.

L'inauguration eut lieu en présence des souverains d'Italie. « Le Roi portait la redingote et le petit collier de l'Annunziata. La Reine était vêtue d'une très élégante toilette de brocart blanc à fleurs, d'une pèlerine en peluche bleue avec applications de broderie blanche et d'un tour de cou de soie blanche imprimée de bleuets. » Le maire de Venise fit un discours et rappela en termes élevés les sages principes dont s'étaient inspirés les fondateurs : « Les événements qui agitent la vie et la conscience humaine se répercutent fatalement à travers l'expression artistique. La poussée créatrice va son chemin, tâtonnant, hésitant à travers des voies contradictoires, tantôt cédant à la nostalgie des formes qui furent, tantôt souhaitant ardemment arracher à l'avenir celles qui seront. Dans cette lutte inégale entre le désir et l'acte, l'intelligence trop souvent se disperse en vains efforts ou bien s'épuise en détours improductifs... »

Ainsi lancée, la première Biennale connut un succès triomphal. Elle reçut en six mois la visite de 220 000 personnes et 186 œuvres





Savoir porter le «tube» était une forme d'art.

y furent vendues pour un montant total de 360 000 lires, car, dès l'abord, le règlement avait prévu la vente des œuvres et cet aspect de l'institution conserve aujourd'hui toute son importance. Le succès de cette manifestation ne cessa de s'affirmer pendant les années qui suivirent sous la direction intelligente et avisée d'Antonio Fradeletto.

Celui-ci fut remplacé après la guerre de 1914-1918 par Vittorio Pica qui fit de l'exposition de 1920 une réussite éblouissante sanctionnée par la critique, le public et aussi le nombre des ventes effectuées. Mais l'orientation nouvelle prise par Pica devait paraître trop audacieuse aux autorités de l'époque.

On doit à la vérité de dire que, même avant Pica, d'importantes expositions de Rodin, Medardo Rosso, Böcklin, Klimt, Bourdelle, Fontanesi et aussi de Courbet, Renoir, Ensor avaient eu lieu. Ce n'était pas rien pour une institution qui vivait encore sa période expérimentale. Immédiatement après la première guerre mondiale, Pica exposa Cézanne, Signac, Van Gogh, Archipenko. En 1922 il présenta, en même temps que des sculptures nègres, des œuvres de Bonnard, Denis et Kokoschka, douze tableaux de Modigliani et six aquarelles de Van Dongen.

Jusqu'à la guerre de 1914, la Biennale n'avait dû son organisation artistique qu'au seul secrétaire général, les organes administratifs n'ayant aucunement à intervenir. Les choses commencèrent à se gâter lorsque les autorités voulurent se mêler aux problèmes artistiques et placèrent à côté du secrétaire général un conseil de direction. On aboutit ainsi en 1920 à une situation intenable. Le conflit s'envenima au point que, dans le discours d'inauguration de la XIIIe Biennale, en 1922, le maire Giordano critiqua, en présence des représentants du roi et du gouvernement, les tendances encouragées par Vittorio Pica qui avait eu l'audace de présenter à côté d'une rétrospective Canova les expressions de la sculpture nègre.

C'est à la Biennale de 1926 que fut enregistré un des prix les plus élevés atteint par une œuvre exposée. Il s'agissait du tableau de Degas, *Henri de Gas et sa nièce Lucy* (vers 1876) qui, d'abord dans la collection Bazzi de Naples, fut acheté près des Belleli-Cicerale pour 300 000 lires par Josef Stransky et passa ensuite chez Wildenstein à New York. Cette toile importante s'en allait ainsi aux Etats-Unis où elle devait figurer parmi les chefs-d'œuvre de l'Art Institute de Chicago.





En haut les autorités, en bas la critique lors d'une Biennale de la « belle époque ».

L'hostilité envers l'organisation de la Biennale devait encore s'aggraver mais Vittorio Pica n'en avait pas moins ouvert une ère nouvelle dans l'histoire de l'institution vénitienne. En 1924, il présentait un grand nombre de dessins de Degas, en 1926, des Degas encore, puis des œuvres de Matisse, Utrillo, Marquet et une rétrospective du futurisme. La Biennale ouvrait ainsi à l'histoire des tendances artistiques nouvelles. Le pli était à tel point pris que, Pica ayant été remplacé par Antonio Maraini, celui-ci ne put que continuer l'œuvre entreprise par son prédécesseur : en 1928 furent exposés, entre autres, Gauguin et Nolde; en 1930, Modigliani, Lautrec, Klee, Moore et Van Dongen ; en 1932, Monet et Zadkine ; en 1934, Manet ; en 1936 encore Degas ; en 1938, Renoir.



La Reine d'Italie visite la Biennale de 1930.

La « modernité » était désormais une réalité que la Biennale ne pouvait ignorer. Ceci ne devait pas empêcher que, sous le régime fasciste, une diplomatie rusée et subtile fût mise en œuvre pour tenter d'une manière ou d'une autre de rejeter l'esprit d'avant-garde de la Biennale. Tout contact avec l'Europe fut interdit et on mit l'accent sur la monumentalité, l'art officiel, la vigueur de la race, bref sur un réalisme « bodenständig », tel que l'imposaient les alliés nazis.

Il fallut attendre la Libération pour que la Biennale pût reprendre sa véritable place dans le monde et pour que se manifestât à nouveau, sous la direction de Rodolfo Pallucchini, le rôle efficace des expositions de Venise dans le domaine de l'art moderne. Des rétrospectives furent consacrées aux mouvements qui en ont jalonné la naissance et l'affirmation — impressionnisme, fauvisme, divisionnisme, futurisme,



◄ *Scandale en 1895, à la Ire Biennale, la toile de Giacomo Grosso :* Le Suprême Rendez-vous, *est interdite par le futur Pape Pie X.*



Titiana Iablonskaia : Le Grain. *1949. Absente plusieurs années de la Biennale, la Russie a envoyé cette fois-ci à l'exposition de Venise un grand nombre de tableaux « à sujet ».*

cubisme, peinture métaphysique, De Stijl, Die Brücke, Der Blaue Reiter, surréalisme — et aux personnalités qui, au sein et en marge de ces mouvements, ont donné des œuvres remarquables : Picasso, Klee, Kokoschka, Rousseau, Moore, Braque, Marino, Chagall, Manzù, Utrillo, Rouault, Laurens, Morandi, Munch, Ben Shahn, Carrà, Villon, Arp, De Pisis, Miró, Tosi, Ernst, etc. C'est ainsi que les quatre Biennales de l'après-guerre ont opéré l'indispensable revision de tout ce que les artistes modernes ont proposé et créé. L'importance de la Biennale se trouve confirmée par le fait que si, en 1895, quatorze pays y participèrent, c'est aujourd'hui, en 1956, trente-quatre nations qui s'y trouvent réunies.

Le premier pavillon étranger fut construit en 1907 par la Belgique. Vinrent ensuite, en 1909, ceux de l'Angleterre, de l'Allemagne et de la Hongrie, en 1912, celui de la Suède, passé à la Hollande deux ans plus tard, en 1914, ceux de la France et de la Russie, en 1922, celui de l'Espagne, en 1926, de la Tchécoslovaquie, en 1930, des Etats-Unis, en 1932, du Danemark, de la Pologne et de la Suisse, en 1934, de l'Autriche et de la Grèce, en 1938, de la Yougoslavie et de la Roumanie, en 1952, ceux d'Israël et de l'Egypte, en 1954, du Vénézuela, en 1956, de la Finlande et du Japon. Il ne faut pas perdre de vue que la fonction de la Biennale n'est pas de découvrir et de signaler mais d'admettre à la compétition des caractères affirmés et pour ainsi dire déjà éprouvés dans les rencontres internationales. Ainsi, par le truchement de plusieurs séries de manifestations choisies et qui se veulent objectives et ouvertes aux meilleures réussites de l'actualité, la Biennale assume la lourde et difficile responsabilité de dégager la condition de l'esthétique moderne à travers toutes ses expressions non seulement plastiques mais aussi musicales, théâtrales et cinématographiques. La Biennale, on le sait, organise depuis 1930 le Festival international de Musique contemporaine, depuis 1932, l'Exposition internationale d'Art cinématographique et, depuis 1934, le Festival international du Théâtre en prose.

La Biennale ne veut être que l'instrument qui recueille et présente les symptômes d'une culture en formation et les confronte avec les témoignages importants d'événements moins récents, qui ont eu avec cette culture un rapport plus ou moins déterminant, mais en tout cas direct. Elle ne veut pas faire l'histoire, mais servir à l'histoire, elle ne veut pas formuler un jugement mais servir à la formulation de jugements.

Par quels moyens pratiques tente-t-elle d'y parvenir ? Disons quelques mots de la méthode suivie pour l'organisation d'une Biennale. C'est un comité international d'experts composé de savants et de critiques de tous pays qui décide du programme historique ou culturel. Ainsi, cette année, le comité a proposé les rétrospectives Delacroix, Gris et Mondrian.

Un an de travail est nécessaire à la préparation et à la mise au point de l'exposition tant pour l'étude du plan général, la réunion des diverses commissions, les relations avec les Etats étrangers, que pour la correspondance avec les artistes, les collectionneurs, les musées, etc. Il faut compter trois ou quatre mois pour monter l'exposition et autant pour la démonter et renvoyer les œuvres.

Les prix sont décernés par un jury international. Huit prix allant de 1 500 000 lires à 200 000 lires sont offerts soit par la présidence du Conseil, soit par la ville de Venise. Depuis 1948, les récompenses les plus importantes ont été décernées à Georges Braque, Henri Moore, Giorgio Morandi, Giacomo Manzù, Marc Chagall, Mino Maccari, Henri Matisse, Ossyp Zadkine, Carlo Carrà, Marcello Mascherini, Luciano Minguzzi, Frans Masereel, Giuseppe Viviani, Raoul Dufy, Alexander Calder, Bruno Cassinari, Bruno Saetti, Marino Marini, Emil Nolde, Tono Zancanaro, Max Ernst, Jean Arp, Joan Miró, Giuseppe Santomaso, Pericle Fazzini, Paolo Manaresi et Cesco Magnolato. U. A.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez vérifier et compléter sur place ce que vous avez appris dans cet article.

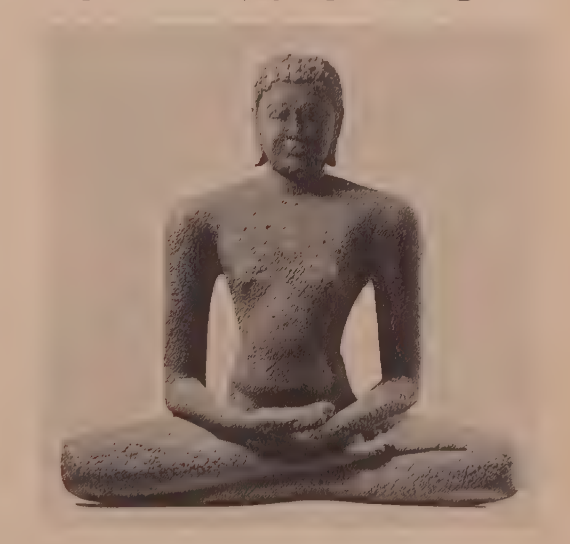


L'Anglais Lynn Chadwick a reçu cette année le prix de sculpture de la XXVIIIe Biennale.



Pierre Dupuis (1610-1682)

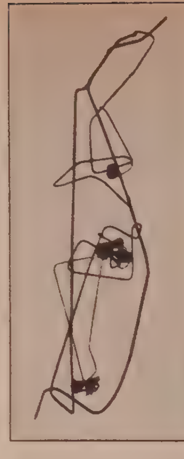




GALLERIA DELLE CARROZZE
ROMA

*

VIA DELLE CARROZZE 44 a
ROME   Tél. 68 98 27   ITALIE



GALERIE STADLER
51, rue de Seine - Paris VIe - Dan 91-10

STRUCTURES EN DEVENIR

ACCARDI
CAPOGROSSI
CLAIRE FALKENSTEIN
FONTANA
DAMIAN
MATHIEU
SERPAN
TOBEY

GALERIE JEAN ROYERE
182, Faubourg Saint-Honoré - Paris 8e

laques
de

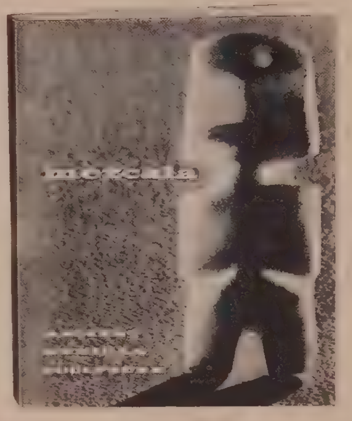
Bernard DUNAND - Maurice ALVO
Jean LURÇAT - R. FUMERON
Jean May LAFFITE

du 26 octobre au 17 novembre

MEZCALA

Un art pré-colombien récemment découvert, 300 av. J.-C. à 900 de notre ère. Exposition du 1er au 31 octobre. Catalogue de Miguel Covarrubias. 40 pages et plus de 70 photos. Disponible sur demande.

ANDRÉ EMMERICH
GALLERY
18 East 77 New York 21



BERRI LARDY & Cie
4, rue des Beaux-Arts   PARIS VIe

Ozenfant

Vernissage
le 15 octobre 1956

GALERIE DENISE RENÉ

Tinguely

ŒUVRES CINÉTIQUES
19 octobre - 15 novembre

124, RUE LA BOËTIE - PARIS 8e - ELY 93-17

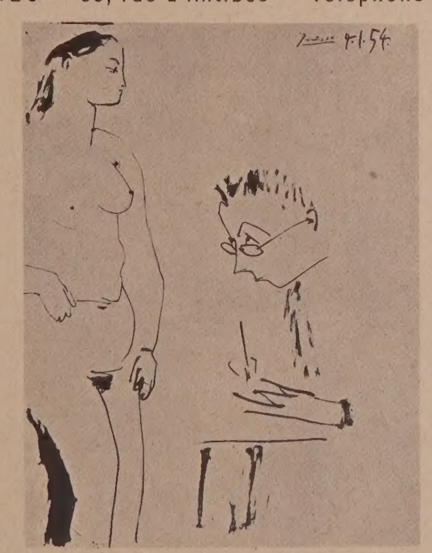
GALERIE FURSTENBERG
4, rue de Furstenberg - Paris 6e   DAN 17-89

Paul Elsas
PEINTURES RÉCENTES
du 25 septembre au 15 octobre

Michaelis
du 15 au 31 octobre

PHOTOGRAPHIE GIRAUDON
9, RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS-VI
TÉL.: DANTON 93.83

DOCUMENTATION PHOTOGRAPHIQUE
EN NOIR ET EN COULEURS SUR
L'ART — L'HISTOIRE — L'ARCHÉOLOGIE





TROMPE-L'ŒIL

D'où vient ce singe conducteur et où va-t-il ? Les six lecteurs qui auront les premiers trouvé la solution de l'énigme recevront un abonnement d'un an.

La sculpture reproduite dans notre numéro de septembre appartenait à la civilisation Inca, Région de Cuzco, XIII-XVIe siècles. Cet alpaca en pierre noire était un vase à libations. (Hauteur : 8 cm. Collection Norbert Mayrock.)

Les gagnants du trompe-l'œil de septembre

1. *M. R. A. Watznauer, Geislingen/Stg., Weilerstr. 30, Baden-Wurttemberg (DBR).*
2. *M. Rochard, 11, rue Bonnabaud, Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme).*
3. *M. Chambon, 1, rue d'Arve, Carouge, Genève.*
4. *Mme Philippe Leclercq, Beauvoir, Hem (Nord).*
5. *Dr Charles Staub, Zahnarzt, Hinwil, Zurich.*
6. *M. Günter König, Wilhelmstrasse 3, Oberlahnstein (Rhein), Allemagne.*

Nous sommes heureux de les compter au nombre de nos abonnés.

Nos auteurs, nos amis

Michel Seuphor, *que nous avons déjà présenté à nos lecteurs, vient de mettre au point le* Dictionnaire de la Peinture Abstraite, *illustré de plus de deux cents illustrations en couleurs (à paraître chez Hazan). Il travaille actuellement à un ouvrage sur la sculpture au XXe siècle.*

Henri Perruchot, *lui aussi un familier de nos lecteurs, a travaillé cet été à Albi pour la troisième de ses grandes biographies de peintres :* La Vie de Lautrec *(à paraître chez Hachette). Le meilleur accueil a été réservé à la première de ses biographies,* La Vie de Van Gogh*: dans le courant de l'automne, quatre traductions vont en être publiées, en Allemagne (Bechtle Verlag), au Japon (Kinokuniya), en Argentine (Libreria Hachette) et en Suède (Albert Bonnier). Perruchot prépare également un* Douanier Rousseau *pour la collection « Témoins du XXe siècle » (Editions Universitaires).*

Roland Penrose *possède d'admirables tableaux et aime les tableaux qu'il possède. Un des fondateurs (en 1948) de l'Institut d'Art Contemporain de Londres, il défend depuis longtemps l'art vivant en Grande-Bretagne. C'est lui qui avait organisé l'exposition surréaliste à Londres au lendemain de la guerre. Très lié avec Picasso, il prépare un ouvrage sur son ami qui sera bourré de documents et de renseignements inédits. Roland Penrose, qui fait de fréquents séjours en France, va s'établir d'ici peu car il a été nommé délégué pour les Beaux-Arts auprès du British Council à Paris.*

Etienne Coche de la Ferté, *que nos lecteurs connaissent déjà (voir no 15), va faire paraître le catalogue de la collection byzantine d'Hélène Stattratos qu'il a établi avec des collègues grecs. Il prépare, au Musée du Louvre, l'exposition des acquisitions récentes des « Antiquités chrétiennes », dont il est le conservateur.*

Né à Trieste, le 20 avril 1911, **Umbro Apollonio** *s'est voué à la critique artistique et littéraire dès sa vingtième année. Il est conservateur des Archives historiques d'Art contemporain de la Biennale de Venise depuis 1948 et il a publié plusieurs ouvrages d'histoire de l'art, notamment sur la Peinture italienne moderne, sur le mouvement « Die Brücke » et sur l'expressionnisme. Il a également écrit sur Picasso, Seurat, Chagall, Matisse. Directeur de la revue « La Biennale di Venezia », il est, depuis 1947, un des organisateurs de cette manifestation.*

Soixante-quinze ans de jeunesse

Suite de la page 31.

Les toiles de Picasso expriment ensuite avec une finesse incomparable sa compréhension et son amour de l'enfant. Les aventures dangereuses de Claude et de Paloma, la gravité passionnée de leur jeu ont été observées et traduites avec une précision saisissante. Enfin l'intérieur spacieux de la villa qu'il possède près d'Antibes est animé par la présence de Jacqueline Roque.

Parmi les amitiés les plus durables de Picasso, il convient de mettre à part celles de Jaime Sabartès et de Daniel Henry Kahnweiler qui l'ont constamment aidé dans sa vie matérielle. Par contre les noms de Max Jacob, Apollinaire, Cocteau et Paul Eluard seront toujours étroitement associés à des périodes déterminées. Max Jacob aux heures difficiles du début passées dans de sordides chambres d'hôtel et au Bateau-Lavoir, Apollinaire aux années héroïques du cubisme, Cocteau à l'éclat des Ballets russes, Eluard au stade poétique du surréalisme et aux activités politiques pendant et après la guerre.

La vie de Picasso exclusivement consacrée à son art pourrait facilement permettre de le comparer à son ancêtre le frère Pedro de Cristo Almoguera, mais il allie à sa passion artistique un intense goût de vivre, une prodigieuse curiosité et un esprit profondément humain qui confère à ses œuvres innombrables une égale plénitude. Le génie de Picasso est le fruit d'une imagination généreuse, passionnée et toujours lucide. R. P.

Si vous voulez en savoir davantage

Les illustrations de cet article nous ont été obligeamment communiquées par l'Institut d'Art Contemporain de Londres. Cette institution, qui fait tant pour l'art d'aujourd'hui en Angleterre, organise en hommage à Picasso une exposition biographique qui sera inaugurée le 25 octobre, jour anniversaire du peintre. Le catalogue de cette manifestation formera un important ouvrage sur Picasso (Lund Humphries, Londres).


Indiens pas morts
Texte de
Georges Arnaud
Photographies de
Werner Bischof
Robert Frank et
Pierre Verger
Robert Delpire, éditeur


FAUTEUIL DE BUREAU A BASE FIXE OU TOURNANTE DE LA COLLECTION DE SIÈGES EN PLASTIQUE MOULÉ D'EERO SAARINEN
KNOLL INTERNATIONAL FRANCE, 13, RUE DE L'ABBAYE, PARIS VIe, DAN 5
matter